د.عبد الكبير الخطيبي



الاسم العربي الجريح



منشورات الجمل

د. عبد الكبير الخطيبي

الاسم العربي الجريح

ترجمة: محمد بنيس

منشورات الجمل

ولد د. **عبد الكبير الخطيبي** عام ١٩٣٨ في الجديدة بالمغرب. درس علم الإجتماع بباريس وساهم في إصدار مجلات متخصصة، يدير اليوم المعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط. باحث وروائي وشاعر، من مؤلفاته المترجمة إلى العربية: **النقد المزدوج** (بيروت ١٩٨٠)؛ **في الكتابة والتجربة** (بيروت ١٩٨٠)؛ **الإسم العربي الجريح** (بيروت ١٩٨٠)؛ **الذاكرة الموشومة**، رواية (بيروت ١٩٨٤)؛ **المناضل على الطريقة التاوية**، شعر (الدار البيضاء ١٩٨٦)؛ **صيف في ستوكهولم**، رواية (١٩٨٦).

تحرير وتقديم: د. عبد الكبير الخطيبي، **الاسم العربي الجريح**،
ترجمة: محمد بنيس
الطبعة الأولى، جميع حقوق الطبع والنشر والاقتباس باللغة العربية
محفوظة **لمنشورات الجمل**، بغداد ـ بيروت، ٢٠٠٩
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣، بيروت ـ لبنان
تلفاكس: ٠١ ٦٦٨١١٨ (٠٠٩٦١)

Postfach 1127 . 71687 Freiberg a.N . Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: info@al-kamel.de

ملاحظات

١ ـ ترددت كثيراً قبل الشروع في كتابة هذه المقدمة التي أخشى أن تكون حاجزاً بين القارئ والكتاب، أو حدّاً من حرية قراءته على الأقل. إن المقدمة عادة ما توجه القراءة، على رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء، ومع ذلك فإن بعض المتون تنفر من كل تقديم، يظل انفتاحها خارجاً على انغلاق المقدمات، وهذا هو الشأن مع كتاب عبدالكبير الخطيبي، «الاسم العربي الجريح».

٢ ـ إذاً، لماذا التمادي في فرض هذه المقدمة على نفسي وعلى القارئ، بخاصة وأن للكتاب مقدمتين، أولاهما لرولان بارط، وثانيتهما للكاتب نفسه؟ يظهر لي أن صوغ السؤال على هذا النمط غير سليم دائماً، فإذا كنت في ريبة مما يمكن أن تمنحه مقدمتي للقارئ، فإن هذه الريبة تظل محصورة. لن أوجد القارئ بقدر ما سأثبت بعض الملاحظات التي بدا لي التنصيص عليها ضرورياً، فعلاقتي بالنص الأصلي لم تكن بريئة أثناء نقله إلى العربية.

٣ ـ كتاب «الاسم العربي الجريح» له فرادته في الثقافة العربية الحديثة، وهو، في رأيي، أهم ما كتبه الخطيبي إلى الآن، في مجال البحث، ويقارن أهميته «كتاب الدم» في مجال الإبداع.

كتاب يعيد قراءة الجسم العربي من خلل موروث الثقافة الشعبية المغربية

بوعي نقدي، يعتمد بَعْدَيْنِ أساسيين هما نقد المفهوم اللاهوتي للجسم العربي من ناحية، ونقد المقاربات الأثنولوجية التي تتعامل مع الثقافة الشعبية تعاملاً خارجياً ومتعالياً من ناحية ثانية. إنه النقد المزدوج كما يسميه الخطيبي. كل اطمئنان يجد نفسه هنا محاكماً، يستقبله سؤال ما نطق به اللسان من قبل.

هذه القراءة النقدية للجسم العربي تسعى لهدف مركزي، هو الفصل بين الجسم المفهومي والجسم الحقيقي، المعيش والملموس. إن الثقافة العربية تعاملت مع الجسم انطلاقاً من المتعاليات التي قعّدت قراءتنا له وفق قوانين لاهوتية، تفرغ الجسم من حمولته التاريخية والذاتية.

وهكذا أصبح الحديث عن الجسم الواقعي يمر عبر الحديث عن جسم آخر، غريب عنه. وماذا منحتنا هذه القراءة المتعالية، في نهاية التحليل، غير الوعي الشقي الذي لا قدرة له على رؤية الجسم في حالاته الواعية واللاواعية؟

٤ ـ تظهر الثقافة العربية الحديثة وكأنها حديث كُتُب عن كُتُب، سواء أتعلق الأمر بإعادة قراءة الموروث العربي، أم بمواجهة المرحلة التاريخية التي أخذت، حديثاً، في نسج تميُّز بنيتها عما سبقها من بنيات اجتماعية ـ ثقافية. هذا المجال المعرفي الذي استقرت فيه الثقافة العربية الحديثة يحرم الانتقال إلى مجال معرفي مغاير، ومكان آخر للقراءة، ومن ثم ظل الحديث عن الجسم الواقعي محرماً، لا فرق في ذلك بين اللاهوتيين والعلمانيين.

تهيأ هذا الانتقال في كتاب الخطيبي على مستوى ثان، هو مواجهة الثقافة الشعبية المغربية. ليس الاهتمام بالثقافة الشعبية في العالم العربي جديداً، فقد انتبه إليه الرومانسيون وخلفاؤهم معاً، على أن الحدود الفاصلة بين مقاربة هؤلاء ومقاربة الخطيبي أكثر من واضحة، أساسها المنهج. فالفرق بين المقاربتين كامن في الجواب على السؤال التالي: لماذا الثقافة الشعبية: إن توجه الخطيبي إلى الثقافة الشعبية مناف لكل شعارية مرحلية، ظاهرها الرحمة وباطنها

العذاب، إنه بعيد أيضاً عن كل تدخل أثنولوجي بلسان عربي يدعي أنه يصد لسان الأجنبي فيما هو واقعياً منفذ لأهدافه وأحلامه. إن هذا التوجه، بالأحرى، تدخل إيديولوجي عنيف لا يستسلم لمشاهد الغرابة التي يلمس فيها الأثنولوجيون انبساط ألياقهم الموتورة، فيجعلون من توجههم إليها مدخلاً لاستغلال الثقافة الشعبية بعد سرقة الكلمة من فم الشعب.

إن قراءة الثقافة الشعبية عند الخطيبي توقف منهجي ونظري في مرحلة تاريخية لا تزال تقدس المتعاليات، وتصمت عند حدود ترى أن المساس بها مدعاة للهدم. هذه المرحلة التاريخية هي التي لا يزال الفكر اللاهوتي حولها متمحوراً، ولذا فإن كل مقاربة تخشى الحرب الطبقية داخل النص، كما تمارسها خارجه، تبقى أسيرة مفاهيم المجال المعرفي التقليدي نفسها، على رغم كل الادعاءات اللفظوية التي توحي بعكس ذلك.

٥ ـ تستند قراءة الخطيبي للجسم العربي إلى الفرق، وهو قانون أساس من قوانين هذه القراءة.

إن الفرق إقرار بالتعدد، ويستحيل الوصول إلى الكشف عن غور الاسم العربي الجريح من دون إعطاء الاعتبار لتعدد اللغات التي تم بها صوغ هذا الجرح. حديث الكتب عن الكتب هو في بعد من أبعاده حديث المركز عن الهامش، حديث الوحدة عن التعدد حديث الغياب عن الحضور، وبالتأكيد فإن لهذا الحديث طابعاً قمعياً، يرى ما حوله مواتاً لا نطق فيه ولا ارتجاج حتى متى يمكننا إلغاء هذا التعدد الذي كان ولا يزال فاعلاً ومحركاً للتاريخ؟ إن الفرق هو الفاعل المحرك بالنسبة للخطيبي، هناك فرق طبقي، فرق لغوي، فرق تاريخي، فرق جغرافي، فروق لا نهائية عمدت الثقافة العربية الحديثة، أكانت سائدة أم في طريقها للسيادة، إلى قمعها.

كيف نستلذ بالحديث عن تحرير الإنسان العربي، عن وحدته، ونحن نلغي

الفرق الذي استرخص التضحيات المتعاقبة بغية الوجود في الماضي والاستمرار في الحاضر؟ إن كل حديث يلغي الفرق لا يعدو أن يكون لاهوتياً، ما دام يرى إلى الإنسان من فوق، يحدد له، نظرياً، مستقبلاً شرائط تحققه مقرونة بمحق ماضيه وحاضره.

إن الفرق الذي يسعى إلى قراءته الخطيبي، هو هذا الفاعل المحرك الذي طالما نومناه، مدفوعين بمبدأ الاستبداد والهيمنة، والفرق في هذا الكتاب جلي، إنه الثقافة الشعبية المغربية: حديث الأمثال، والوشم، وكتاب «الروض العاطر» للشيخ النفزاوي، وقصة الطائر الناطق بالإضافة إلى الخط. فالمجالات الأولى الأربعة غريبة عن الثقافة العربية المكتوبة، أو محرمة ممارستها، في المشرق والمغرب معاً، إنها ثقافة المهمشين الذين نستنجد بهم في حل تناقضاتنا، ونهملهم أو نقاطعهم أو نردعهم حينما يسألون عن مصيرهم، ككتلة بشرية هي مرتكز كل وجود اجتماعي وهي صاحبة المصلحة في كل تغيير.

٦ ـ والقانون الثاني لهذه القراءة يعتمد تفكيك الأرضية اللاهوتية التي تتحرك في مجالها رغماً عنا، فهي الموروث الذي لم يقترب منه النقد، ما دام مهاباً ومقدساً في لا وعينا، إن لم يكن في وعينا أيضاً. وهنا يجد نيتشه وهايدخر وماركس وفرويد وليفي ستروس ولاكان ودريدا شرعية الكلام في نص الخطيبي.

لقد اهترأ العالم العربي بتراكم المفاهيم والقيم المتعالية التي تفصل بين الإنسان وجسمه، الإنسان ومستقبله، تحرم متعته وشهوته وتغيره. ومن غير مبالغة نقول إن التحرر العربي يفترض تحرر الجسم هو الآخر. فالعلائق الاجتماعية التي ندعو إلى تغيير بنياتها، من حالاتها الإقطاعية والمتخلفة، غير منفصلة عن ضرورة تحرير الجسم الذي سلطت عليه أصناف القهر.

لهذا تقترن هذه القراءة بالإسلام، كمفهوم مسبق ومتعال للذات وللعالم. قلنا

عند البدء بأن هذا التوجه فريد، لأنه يريد أن يخترق الحاجز، يسائل الهوية والأصالة المزعومتين، يتدخل في براءتهما الوهمية، يخلخل سكونية المعرفة وأنماط ردعها للجسم، يبين إلى أي حد ظل اسمنا العربي (الشخصي) معلقاً بين التدوين والرماح، بين سلطة الكتابة وسلطة الدولة. ليس الجسم العربي مؤرخ الميلاد بمجيء الإسلام، لأنه عقيدة حديثة العهد عند مقاربتها بما قبلها من العقائد التي اعتنقها الإنسان العربي في المشرق والمغرب على السواء، ومهمة القراءة النقدية هي أن تعرف كيف يتعامل هذا الجسم مع ذاته ومع العالم، بأي منظور ووفق أي مجال معرفي؟

إن تفكيك الأرضية اللاهوتية سابق على كل نقد، لأنه ينزلنا من السماء إلى الأرض، وقد آن لهذه السماء المتعالية أن تكف عن تغييب جسمنا، تشطيره إلى نور وظلام، يمين ويسار، خير وشر، ملائكة وشياطين. آن لهذا الجسم أن يحتفل بشهوته ومتعته، يبدع قيماً أخرى ليس من الضرورة تحديدها مسبقاً.

٧ ـ يتملك النقد المزدوج مجال تحليله من خلل مصطلح نقدي مركزي هو التداخل الدلائلي Intersemiotique، هذا المصطلح يرقى إلى مستوى المنهج، وهو معروف لدى الشاعري الروسي رومان جاكسون، إلا أن الخطيبي يوسع استعماله بإبداع يكاد يكون معجزاً.

إن التداخل الدلائلي يفترض العلاقة بين أنواع الأدلة، وهي في هذا الكتاب الموسيقي والمكتوب والمرسوم، علاقة تحددها هجرة الدليل من مجال إلى مجال آخر. وصفة الإبداع في مقاربة الخطيبي تتجلى في قدرته على الانتقال مع الدليل الواحد بين المجالات المتعددة، أي ما يمكن تسميته بالهجرة الثانية. هل هي عودة إلى الرؤية البودليرية مطبقة في مجال التحليل؟ إنها شيء من هذا وغيره. ومهما اتفقنا أو اختلفنا فإن الإقرار بالتداخل الدلائلي هو البعد ذاته عن

السطحية في قراءة كل معطى تاريخي. والتداخل الدلائلي بهذا المعنى هو الانفتاح على انشباك العلائق بين الأدلة، ومحو كل فصل بينها، ومن ثم يتيسر لنا هدم مفهوم الدليل كوحدة ذرية، أو سلطته على الأدلة الأخرى.

٨ ـ إذا كان القرآن هو الكلام القلبي لهذا الكتاب فإن الهجرة الثانية التي قادها الخطيبي في كتابته جاءت هي الأخرى داخل هذه الأرضية وخارجها، تنتفي الكتابة الأكاديمية الباردة، وتنهض كتابة جديدة لها صرامة البحث ودقة التحليل، ممتزجتان بهجرة حرة بين مجالات التحليل وبين الذات، وهي راقصة في حالات انجذاب ونشوة لهما أسماء الأرض الحُسنى.

كتابة قلبية تعطي للنص بعداً إبداعياً متعدد الدلالة، لا يتراجع عن ممارسة الكتابة كلعبة تخرج على المنطق فيما هي داخله، تسائل الذات فيما هي تقارب الموضوع. أليست ذات الخطيبي هي الكاتبة؟ لا مكان هنا للمفهوم الرومانسي للذات التي يلتئم جرحها بسحر الطبيعة. إنها الذات في مفهومها الأنطولوجي غير الميتافيزيقي، الكاشفة لجرحها في عمق تأمل وغنائية كتابة ماكرة يوشوش مرسومها كما لو أن العالم يعلن عن تكوين جديد.

٩ ـ كتابة الخطيبي في هذا الكتاب أول ما واجهتني كقارئ، ثم كمترجم. لم أنكسر عند البدء بجملة من المصطلحات والتراكيب التي منها ما لم تعرفه العربية بعد، ومنها ما لم تعرفه الفرنسية بعد أيضاً كان ذلك آخر العذاب.

لقد أدركت، منذ السطور الأولى للكتاب، أنني أمام إبداع ملغز ومحير، معجب في رؤيته ومعجز في نظمه. ومع تقدم القراءة اتسعت الحيرة، وضأل الأمل.

أول ما تأكدت منه هو أن أعيد النظر في معرفتي ككل. هل هناك رُعبٌ أكثر؟ إذاً، عدت إلى بعض المراجع بالفرنسية والعربية، أقرأها لأول مرة أو أعيد قراءتها بوعي مغاير، وقررت في النهاية أن أفتتح المغامرة. هذا كتاب يمتلك سلطة البداية، وما أندر أمثاله في الثقافة العربية الحديثة.

وبعدما أن تكشفت لي مفاتيح مقدمات المغالق تبين لي أن الترجمة لا بد من أن تتم على شكل كتابة ثانية من غير السقوط في شراك خيانة النص الأصلي، وبفضل موافقة الخطيبي ومساعدته، قمت بالحذف والتغيير، مراعياً إمكانات اللغة العربية، وثقافة القارئ العربي.

لا أخفي أنني عانيت من صعوبات قاهرة في ترجمة المصطلحات، وهي همٌّ يشترك فيه جميع المترجمين والباحثين العرب، وقد حاولت في مجمل ما نقلته منها إلى العربية أن أبتعد عن النقل الحرفي، وأبحث عن مقابل لها بالعربية، وهو نقل يقدم نفسه كاقتراح ومجهود قابل للتعديل والتصويب، بخاصة ونحن على علم بما آل إليه نقل المصطلحات من فوضى وعدم ضبط، فإذا مصطلح واحد مثل Signe قد تم نقله بأكثر من ترجمة إلى اللغة العربية، وهو الآن متداول بين اللغويين ومن يعتمدون اللسنيات في دراساتهم، فما العمل مع مصطلحات لم تنقل إلى العربية بعد، أو لا وجود لها في الفرنسية مطلقاً، وإنما هي من ابتكار الخطيبي؟

لم أتردد في محاسبة نفسي مرة بعد مرة، أراجع المصطلحات في أصولها وفي المعاجم المتخصصة بالفرنسية، ثم أنتقل من ترجمة إلى أخرى، مقارناً ومتفحصاً، بحسب جهدي وإمكاناتي المحدودة، ثم مستفسراً بعض الأصدقاء من أهل الاختصاص عن وجهة نظرهم، مستمعاً ومناقشاً، حتى إذا اقتنعت أو حصل لدي شبه اقتناع أثبت الترجمة، وفي نفسي ريبة عريضة، ومن ثم وجدتني مضطراً في عدة حالات إلى إثبات المصطلح الأصل بصحبة المصطلح المقترح.

لم يكن أمامي هذا وحده. فقد صادفت جملة من نصوص «ألف ليلة وليلة»، و«الروض العاطر» منقولة عن الترجمة الفرنسية، ولا أصل لها في الطبعات العربية، وليس هذا سراً، إن عدة نصوص من هذين الكتابين الشعبيين تعرضت للبتر أو التلخيص أو التحريف بعد تدخل الرقابات المعلومة والمجهولة لتشوه

هذا النصوص «حفاظاً على القيم والأخلاق الفاضلة» هكذا يقولون، وها نحن في أرضية المفاهيم والقيم اللاهوتية مرة أخرى، عدت، إذاً، إلى أقدم ترجمة بالفرنسية ونقلت عنها ما افتقدته في الطبعات العربية المتعددة، ولا شك بأن أمر هذه النصوص موكول إلى الباحثين الموضوعيين العرب حتى نستعيد ما محته الرقابة.

أما ثقافة القارئ العربي فما كنت معها أقل حذراً أو اكتراثاً وما كان موقفي هذا صادراً عن تعال أو احتقار، فثقافة القارئ العربي واسعة ومتنوعة ما في ذلك شك، على رغم الحواجز التي تقوم بين القراء في العالم العربي ووصول أحدث المعارف وأعمقها نقداً وعلمية إليه، بفعل الرقابات التي تنبت كالفطريات هنا وهناك. ولكن مجالات التحليل ومنهجها هي التي جعلتني أعاود التفكير دوماً في الوسيلة التي أوصل بها الكتاب إلى القراء، من دون ممارسة رقابة أنا الآخر عليهم أو على الكتاب معاً. إن «الاسم العربي الجريح» يعتمد الثقافة الشعبية المغربية أساساً لتحديد مجال التحليل، وهي ثقافة غير معممة على العالم العربي، فالأمثال المغربية التي يقرأها الخطيبي قد يكون لها مثيل في عدة أقطار عربية، ولكن هذا الاحتمال البعيد لا ينفي كونها تستقل بتراكيب محلية، غير معممة حتى داخل المغرب نفسه، ما دام اقتصاد المثل يقوم على المغايرة، من دون المساس ببنيته العامة. وإلى جانب الأمثال هناك الوشوم المغربية بتسمياتها المحلية، إضافة إلى كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر» الذي هو غير معروف في المشرق العربي، وأخيراً حكاية الطائر الناطق المروية باللهجة المغربية.

يضاف إلى هذا الجانب المعرفي الأساس منهج القراءة وما يستتبعه من ثقافة أوروبية غير معممة هي الأخرى على القارئ العربي، تسكن المتن من مبتدئه إلى منتهاه.

بالنسبة لما يخص الثقافة الشعبية المغربية أثبت النص الأصلي وإلى جانبه مقابله باللغة العربية، باستثناء نصوص «الروض العاطر» التي وسعت مختاراتها ما أمكن، مع اعتماد الأصل كما هو، وما سيجده القارئ من أخطاء لغوية، نحوية وصرفية معجمية، ليست أخطاء إلا تجاوزاً، بخاصة إذا كنا من غير أنصار المعيارية.

وقد حاولت إعطاء توضيحات مقتضبة حول المنهج والثقافة الأوروبية معاً، إما في المتن نفسه أو مستقلة في الهوامش، وهذا ما قصدت إليه عندما ذكرت أني قمت بالحذف والتغيير.

وما أظن بعد هذا أني أنجزت ترجمة جليلة، فلا بد من الإقرار بأن نقل هذا الكتاب يظل متمنعاً، لذا أرجو أن يفوقني القارئ صبراً وتأملاً وإدراكاً وإبداعاً.

محمد بنيس

ما أدين به للخطيبي

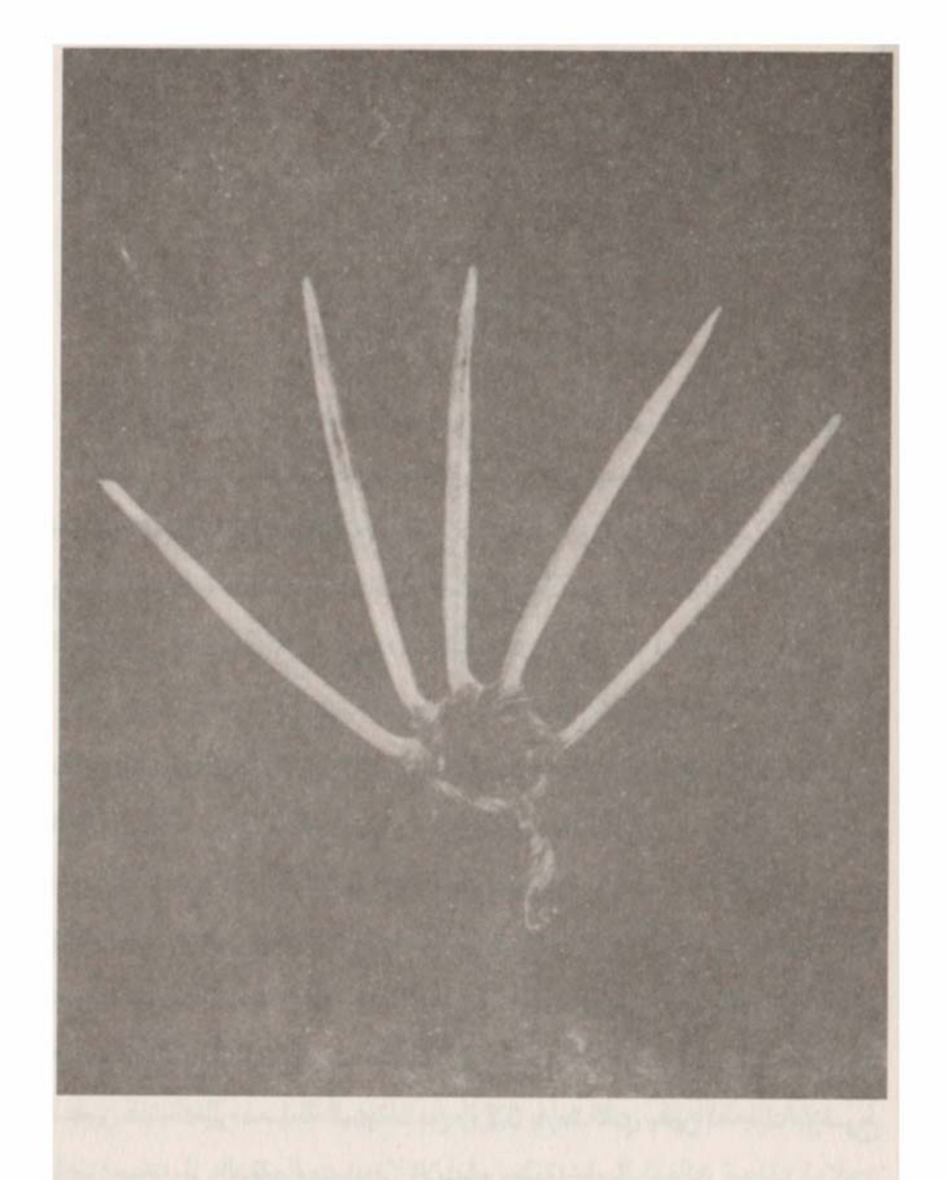
رولان بارط

إنني والخطيبي نهتم بأشياء واحدة، بالصور، الأدلة، الآثار، الحروف، العلامات. وفي الوقت نفسه يعلمني الخطيبي جديداً، يخلخل معرفتي، لأنه يغير مكان هذه الأشكال، كما أراها يأخذني بعيداً عن ذاتي، إلى أرضه هو، في حين أحس كأني في الطرف الأقصى من نفسي.

إن الخطيبي معاصر، يساهم في هذه التجلية التي تنمو بدخيلتي، وشيئاً فشيئاً أدرك كيف أن المشروع الدلائلي الذي ساهمت فيه وما أزال، ظل حبيس مقولات الكلي التي تقعد كل مناهج الغرب منذ أرسطو. كنت أفترض ببراءة، وأنا أسائل بنية الأدلة، أن هذه البنية تبرهن على عمومية ما، تؤكد هوية لم تكن، في العمق، وبسبب المتن الذي اشتملت عليه، إلا هوية الإنسان «الثقافي» لموطني. والخطيبي يقوم بمعنى ما بالشيء نفسه لحسابه الخاص، إنه يسائل الأدلة التي ستجلي له هوية شعبه. ولكن ليس الشعب واحداً. إن شعبي أنا لم يعد «شعبياً» فصورة هويته ـ التي نسميها تقاليده ـ لم تعد إلا مادة متحفية (وبالضبط مادة متحف التقاليد الشعبية الكائن جنب بوا دو بولوني Bois de Bologne، غير بعيد عن حديقة قديمة للحيوان. فالأمر يتعلق في الحالين معاً بمخزون «الغرابة»). إن ما يمكنني أن أسائله، على مستوى معين من السلم الاجتماعي الذي آخذ فيه مكاني، هو الفرنسي «الثقافي»، مصوغاً بالأمواج

المتعاقبة للعقلانية، للديمقراطية، ووسائل الإعلام الجماهيري. وما يسائله الخطيبي هو إنسان شعبي كلية، هذا الذي لا يتكلم إلا بهذه الأدلة الخاصة به، ويجد نفسه دائماً مغدوراً من طرف الآخرين، سواء أكان ناطقاً (أي الفلكلوريين) أم مجرد منسي بكل بساطة (أي المثقفين). إذاً أصالة الخطيبي ساطعة بدخيلة عرقه. صوته متميز حتماً، ومن ثم فهو منفرد حتماً. لأن ما يقترحه، بشكل مفارق هو استرجاع الهوية والفرق في آن، مثل هوية معدن خالص، متوهج، ترغم أياً كان على قراءتها كفرق.

وهنا يمكن لغربي (مثلي) أن يتعلم شيئاً من الخطيبي، إننا لا نستطيع أن نفعل ما يفعله. ليس أساسنا اللغوي واحداً، ومع ذلك يمكن أن نأخذ عنه درساً في الاستقلال مثلاً. إننا واعون مؤكداً بانغلاقنا الإيديولوجي، ومنا من يبحث عن بعض أفكار الفرق وهم يسائلون المطلق الآخر، الشرق (أعني: الزن، الطاو، البوذية)، ولكن ما يجب أن نتعلمه ليس هو استظهار نموذج (تفرق اللغة بيننا فيه تماماً)، بل أن نكتشف لأنفسنا لغة «متعددة المنطق»، «لمامة» فروقات سيقوض مزيجها الاندماجية المرعبة (لأنها تاريخياً) بعيدة القدم للأنا الغربي. لهذا نحاول أن نكون «مزَّاجين» نستعير من هنا وهناك بقايا «الأمكنة الأخرى» (شيئاً من الزن، شيئاً من الطاو. . . الخ)، وتخلط هذه الهوية الغربية التي عادة ما تضغط علينا كغطاء (له دائماً ثمنه وبذخه). لهذا لا يسعنا أن نعود إلى ما هو «شعبي» لدينا، فنحن لم نعد نملكه، ولكن يمكننا أن ننفتح على (شعبيات) أخرى، يمكن أن «ننزاح عن المركز»، كما نقول الآن. وهنا تمنحنا كتب الخطيبي متتالية بارعة وقوية من الأدلة التي لا تقبل الاختزال ومفسرة في آن مما يسمح لنا بالإمساك بالآخر انطلاقاً من نفسنا.



(صورة رقم 1)

خمسة من تونس ـــ أضلاع المارو

بلور النص

ربما يكون الكتاب المحلوم به قد رفرف، في هذه اللحظات الأكثر حدة، حول بعض العلامات الملحة، والعلاقات الموجودة بين المكتوب والمرسوم والموسيقي. وقد احتفظت الأدلة المهاجرة ـ من نظام دلائلي (كالوشم أو الخط) إلى آخر (كالكتابة) بحركة تساؤلية مستفزة دوماً.

هل يوجد بين نظام دلائلي وآخر، شيء كالتدخل الدلائلي؟ ومن أجل التدقيق نطرح السؤال المهم بالنسبة لنا: في أي لحظة تُختطف المعرفة من طرف نص، كتابة؟ هناك صلة المعرفة بالكتابة، ومن خلال هذه الصلة يتطابق اضطراب ملبد ومتعة تأملية مع فن الحياة. في البدء نصادف إنفاق الضحك الصاخب، وتبعثر كتابة الجسم، إلى الحد الذي ينعكس جفاف المعرفة (العلمية) في التخيل، من غير أن يتوقف استفزازهما المتبادل عن أن يكون قوياً. كيف يمكن أن نعيش على هذا النمط؟ أو بكلمات مغايرة كيف يمكن أن نؤسس سلطة المتعة؟ إننا نستعير هذا التعبير ـ سلطة المتعة ـ من رولان بارط الذي يدين له جيلنا بوضوح للنص ممعن في الدقة، ومتماد في الابتهاج بصفة خاصة.

ولكن هذا الفهم ينطوي على تصوير سابق، إذ تتحدد ذات المنطوق ـ بفعل نسك مرتج ومتلاش تقريباً ـ بوعي شهواني للذات، يعني وعياً يوحد لذته (الكتابة) في الفكر والشعر. وما دامت الذات (الكاتبة) ذات حساسية بجرح

الهوية والاسم الذي يمزقها، فإنها تتجه نحو نص مرح، منشبك بالنَّفَس الحيوي والكوني لجسدها، أي قدرتها على التنفُّس، والضحك، والجماع. إذاً تنتسب الذات إلى جرحها في عنف من غير هستيريا، كأنما تتهيأ لكل تأرجح بين اللامعنى والدليل الخالص. هنا يكمن اللاتملك اليتيم للمعنى، هنا تكمن متعتي، ونسكي. وضمن هذه العلاقة التضمينية المزدوجة، وتبعاً لقرار استراتيجي، يتهم مفهوم «الكتاب» في انغلاقه ومؤسسته.

إنها حركة لا تتناقض مع الصورة الأورفيوسية، كهذه الصورة الصينية ـ الغائبة عن كتابنا ـ التي تعود إلي باستمرار، حاملة معها العلامات التزيينية التي تخدش النص. يقال أن فانغ هي تشو (عاش في القرنين الثالث والرابع بعد الميلاد) اخترع، بعد أن حضر حفلة «الأقداح الطافية»، كتابته الخطية الشهيرة، وهي أكثر الفنون الصينية جمالاً، كما يقال. لنتخيل نهراً صغيراً إلى حد ما، وراقصاً، يسمح لضيوف الإمبراطور برمي الأقداح على طول الماء طافية ومملوءة خمراً. كل واحد يشرب ويملأ القدح ثم يرمي به إلى الجليس المجاور له على ضفة النهر، وهكذا حتى يسقط الليل. ويُحكى أيضاً أن فانغ هي تشو رسم، بعد أن عاد سكران إلى بيته، كتابة جميلة جداً أصبح من الصعب تقليدها. لماذا هذه الصورة؟ بأي شيء يمكن لمثل هذا الرعب الإمبراطوري للبيروقراطيات الصينية أن يبرر سلطة المتعة؟ أليس هذا تنويماً للتاريخ، بحنين مُشتبه فيه؟ إنها صورة غير قديمة، ومع ذلك فإن تمزق الوجود يمكن أن يتجسد في كتابة بالغة العنف والابتهاج إلى الحد الذي يتمكن معه الجسم من رسم «علامة إيقاعية خالصة للوجود» كما يقول مالارميه، والمشروع المنتشر هنا في هذا الكتاب بمعنييه النسكي والأورفيوسي هو أخذ كل هذا الاهتياج للدليل والمعنى مواربة. مشروع مصرح به في مجالنا، إذ النصوص والأنظمة الدلائلية المُعتمدة هنا تنتسب في مجموعها للثقافة العربية وللثقافة الشعبية المغربية على

الخصوص، يؤلف بينها الاهتمام بالتداخل الدلائلي. والأدلة المهاجرة منها هي علامة الدوران حول الكتابة. أدلة هي نفسها مرتبطة بهذا التوهج الذاكري الذي يؤسس الاسم الشخصي ومنه عنوان كتابنا، الحائم حول مسألة إعادة تدوينه. وما يبرر هذا العنوان (ولكن ما هو العنوان إن لم يكن «البريد المحفوظ لشخص ما»)[1] ليس استعماله التجريبي في تحليلنا للخط العربي (صورة ١٤) المستند على إمضاء ملكي ـ وهو رمز استبداد السلطة وتملكها ـ ولكن بالأحرى كفاءة دلاليته المتعددة التي تفتح صفحات النص للعبة التركيبية، للاختفاء المحرق للصدفة.

ومن ثم فإن الكتاب، ومفهوم الكتاب، كانكفاء استراتيجي للذاكرة النصية، يتحددان نفسهما كجرح لا نهائي للاسم الشخصي، حيث توجد في أصل الكلمة Blecier فكرة الرض، ومن غير شك فإن النص هو مجال الدوران السري لحث الفعاليات المميتة لمصيرنا وما يحدث داخل الجرح، بين الجرح والاسم الشخصي، هو تدوين الجسد الأورفيوسي، مُقطَّعاً، غير أنه متبخر في ذاته الموسيقية، مُسْلماً للإفراط، ولكنه إفراط مقنَّعٌ هو نفسه داخل توافق عنيف مع الطبيعة. ولا يمكنْ لأي تبرير على الإطلاق أن يحصر البحث عن الهوية (وهي هنا الاسم الشخصي)[2] في مجرد الكشف عن أناها ومسرحها الداخلي. لا يمكن لأية معرفة على الإطلاق ادعاء تجميد لا نهائية النص بصيغة تجريدية. وإذا كانت لعنوان النص حجة في التأسيس، فهي كالتأثير الدقيق لتوالد المعنى واضطرابه، الشيء الذي تؤكده الكتابة وتنفيه، إلى الحد الذي لا يعرف معه ال ـ «كاتب» أبداً ما إذا ساعده الحظ فنجح نصه أو ضل.

---

(١) مقدمة ب. كوصوفسكي حول الدليل في كتاب Les Lois de L'hospitalité, Gallimard, 1965,

(٢) لنذكر بما قاله ج. ستاروبنسكي بصدد حديثه عن الجناس الخطي السوسيري. (لن يكون الحديث الشعري (إذاً) إلا الطريقة الثانية لوجود اسم).
Les mots sous les mots, Gallimard, 1971, P.37.



(صورة رقم 2)

دائرة الرفض تشكيل عربي

إذاً، يجب أن نحول الحكومة الهندية التي تقول: **اسمك الشخصي هو مصيرك** بعدم الاستمرار في اعتبار السؤال عن الهوية قدراً لاهياً، مجمداً في مركز وأصل، ومعاملة الاسم الشخصي بحسب بلور النص، هذا اللمعان للوجود في تغيُّره وتناسقه عند تصفح المعنى. وتبقى هذه الحكمة كإشارة شفَّافة لجرح لا نهائي، لدى النص الأورفيوسي، لأن أي نص لا يمكن أن يستقل بسهولة عن العمل الأسطوري الذي يفترضه ويخترقه. وبهذا المعنى يكاد علم النص يعجز عن النزول (بثمن أي عمى) إلى جوف هذا العمل الأسطوري للكتابة، وعندما يتأتى له أن يحيد عنه فإنه يضطر حينذاك لممارسة شكلانية ضرير، إن إعادة تركيب النص، على طريقة تفكيك / تركيب وحدات بِنَنيَّةٍ لدُميةٍ روسية، يؤدي بالتأكيد إلى التمتع بلذة منهجية، ولكن حالما تسقط ألغاز النص في هذا المحيط من الشعوذة تتلاشى في وهم لا نهائية منطقية ومصنفة.

يمكننا دائماً أن نحاول تأسيس علم لغة أكثر دقة وقابلاً لتفكيك الحركة الشكلانية لعصرنا، مكتشفين لدلائلية أخرى كعلم نقدي للنص، ولقوانينه الخاصة في الوقت نفسه[١] سنحتفظ أثناء تحليلنا ببعض علامات تساؤلنا، وبخاصة بمفهوم التداخل الدلائلي. ومع ذلك فإن الاهتمام الموجه للثقافة العربية ولنظريتها في الدليل تجعلنا أكثر إحساساً بعمل جاك دريدا، من الدرجة الأولى، الذي لا ندعي على الإطلاق الاضطلاع هنا بكل تفتحه الفلسفي. هناك حجة حاسمة تربطننا بنصه، وضمن هذا المعنى فإن ميتافيزيقية الدليل، وهي ترجعنا لاستبداد غربي متمركز حول اللوغوس، تتنكر لنفسها بقدر ما تخفي وضوح الثقافات الأخرى. فكل كتابة نقدية لا يمكنها إلا أن تكون تمزيقاً للوجود التاريخي، تمزيقاً ما حياً، بدءاً من تساؤله، حدود هذا الاستبداد، أي

---

(١) نفكر بالأساس في كتاب جوليا كريستيفا:
Semiotica (recherches pour une sémanalyes), "tel quell", le Seuil, 1969.

المركز، الأصل، وتعارضات الدال / المدلول، المعقول / المحسوس. إنه نقد عريض (لا تزال مساءلته في أولها) ربما تصبح مفاهيم الوجود والعدم، انطلاقاً منه، متجاوزة. ويرتسم على عتبة نزع مثل هذه الملكية عن الذات، توقف نظري، إذ يمكننا أن نسأل على منوال ج. دريدا «هل نحن يونانيون؟ هل نحن شرقيون؟» وإفراد هذه الهوية المضاعفة والمترددة يجعل من النص وجوداً يتيماً، وجوداً منفياً. وفي هذه المسافة الراحلة نفسها (لمثل هذه الهوية) يتحدد المصير وينجرح.

«هل نحن يونانيون؟ هل نحن شرقيون؟» لنتفاهم أولاً، فمعرفة النص تفترض أن لماسة النص عدة أضلاع، وتتجلى هنا بخاصة في العلاقة مع **الجسم الإلهي كدليل متداخل**. إنه المكان الذي تغير فيه سلطة المتعة لونها، كما هو الحال عند بداية تأثير السم في الجسم. ويعني الدليل المتداخل أثراً، إشارة، أي «علاقة سرية بين حدثين» (Le Robert) وهو بالنسبة لنا بلور أحمر متعدد الأضلاع ذو حد منتظم، يجرح تقزحه الهش والشبزجاجي الجسم والاسم الشخصي عند إعادة تدوين التماثل البلوري بطريقة مغايرة، تعتمد الهوية / الفرق. إن مصير مسألة الدليل برمته هو الذي يتحدد عند انتقالنا من التعريف الأول إلى الثاني، إلى تداخل دلائلي معترض، أنه أيضاً مفهوم الكتابة الذي يجب تطبيقه على الجسم من خلال مواجهته بالنص القرآني واللغة العربية.

وبالفعل، فإن الأنظمة الدلائلية المعروضة هنا ترتبط علانية بالإسلام ودلائليته الرئيسية، إما على شكل نظام يركب توالداً متنكراً ومضمراً لتداخل الدليل الإلهي، أي الخط، أو يؤسِّس ككتابة قديمة لدليل فارغ، أو ينسق ضمن دلائلية شفوية، يخترقها النص القرآني بلا ريب، على أن بنيته الشكلية تعود إلى الحكاية البدائية أي المثل والحكاية، أو أن يستهدف مباشرة في الأخير دلائلية شبقية

لنص مكتوب، أي **الروض العاطر**. وجميع هذه الأنظمة الدلائلية، المنتسبة هنا لما نسميه الثقافة الشعبية، ترنُّ في الحقل الإسلامي كمساهمة متقاطعة، كتجلية محرقة للدليل المؤسس من قبل القرآن (الكتاب المبين) الذي أنزل على محمد كدليل أعلى للحياة، والموت، والبطشة الكبرى.

إن القرآن ـ وهنا يكمن منتهى أصالته ـ يفهم كنظرية جذرية للدليل، للكلام والكتابة. فالقرآن، قراءة، حل وتلاوة للدليل المنزل، وما نعني بطلب جبرائيل، وهو يأمر محمداً بقراءة وإعادة ذكر الاسم الشخصي لله بـ «شرح الصدر»، هو نظرية النفس هاته التي تخترق الجسم (في المعنى الدقيق ينزل القرآن في الجسم)، وتفارقه، تطويه على شكل أداة متميزة، حتى يتأكد المؤمن من أن أليافه هي كمثل مقدار من الأوراق البلورية للنص. وتداخل الدليل النبوي نفسٌ، حديث ذهولي، حيث إن خاصيته التشكيلية محكمة، محسوبة، باطنة، ظاهرة في الجسم ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌۚ إِنَّ ٱلسَّمْعَ وَٱلْبَصَرَ وَٱلْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْـُٔولًا ﴿٣٦﴾﴾، ويحفظ الله في سره تفسير الأدلة، وفي الوقت نفسه يؤكد بيان رسالته. وهكذا يعين القرآن الدليل في معنييه ظاهره / باطنه. وكإله مختف يحكم الله نظام الغيب ولكنه يكوكب الإنسان والكون بأدلة مرئية، مسموعة، واضحة، موجزة، مقروءة، ولا يعتبر النبي في هذه العلاقة الموجودة بين الله والبشر كمسؤول عن التفسير، بل إنه مجرد رسول «مبين».

كيف يمكن للإنسان ـ هذا الدليل المخلوق من (نطفة) ـ أن يدرك إشارة كهذه للحضور والغياب، إن لم يكن في عزلة تامة؟ فالله ليس هو الإله الذي يمنح الحب (كما في المسيحية)، إذ يطلب من المؤمن إسلاماً كاملاً للنص القرآني، هذا الإسلام العنيف للنص سيكيف كل قانون الكتابة كجسم، كتداخل دليل إلهي. ونحن نعلم من جهة أخرى ما يعد به الله الكافر يُحيونه، يمعدنه، يحرقه في الجحيم، إنه (بئس المصير) وفي الآية: ﴿وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِيٓ

ءَاذَانِهِمْ وَقْرًا﴾، وقالوا ﴿قُلُوبُنَا غُلْفٌ﴾، ولأن الكافر يدير ظهره (للكتاب المبين) فالله يقوده إلى جهنم خالداً فيها أبداً.

هذا التغليف الإلهي للجسم مروي بشكل عجيب في قصة أهل الكهف الرمزية ﴿فَضَرَبْنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمْ فِي ٱلْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴿١١﴾﴾، حالة بين النوم واليقظة، والجسم أثناءها، وهو مرمي في وسط الكهف، تلمسه الشمس من اليمين والشمال خلال دورانها. إنه إذاً مكان للتوقيف ملتجئ عند حدود النهار والليل. ويعثر النائمون من جديد، وهم يستيقظون على نبضان الزمن فيستردون معناه. ماذا تعني هذه اليقظة؟ هذا التصوير الرمزي يحدد النظرية القرآنية للدليل، المنقسم إلى هوية ليلية تؤكد أن الإنسان من غير إله مثله كمثل دليل أعمى، أبكم وتائه، بينما هويته كمؤمن من جهة أخرى متجذرة في شجرة (الكلمة الطيبة) جاء في القرآن ﴿وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ وَٱلنَّهَارَ ءَايَتَيْنِ فَمَحَوْنَآ ءَايَةَ ٱلَّيْلِ وَجَعَلْنَآ ءَايَةَ ٱلنَّهَارِ مُبْصِرَةً﴾.

بهذا التعارض بين النهار والليل يتعلق قانون اللغة العربية التي اصطفاها الله، ضد كل اللغات (الأعجمية) حتى يجعل أدلة كلامه سهلة القراءة ﴿قَدْ فَصَّلْنَا ٱلْأَيَٰتِ لِقَوْمٍ يَفْقَهُونَ﴾. نحن هنا أمام وضوح استراتيجي يدخل في صراع مع الحديث الرمزي والحكمي للقرآن. ومن هنا ترتسم الحركتان الأساسيتان اللتان تشقان انغلاق التمركز حول اللوغس الإسلامي، من ناحية يوجد الكلام ـ العقل (أي النطق)، منغلقاً على التقليد، كما هو الحال عند الفقهاء، والفلاسفة، والقضاة، والمفسرين، وتوجد من ناحية ثانية عبادة النص ومعناه اللامتناهي كما هو الحال عند الأنبياء والمتصوفة والشعراء.

ويتحدد الرسم الخطي كاحتفال مقدس للدليل داخل مكان بيفُرَجي. فالرسم الخطي، بعيداً عن أن يكون مجرد تكملة خطية مضافة للكلام، هو تركيب داخلي للنص، إنتاج بلوري للجسم اللغوي نفسه.

إن الحرف الخطي ـ ككل أثر إلهي ـ يكتسح كل الفنون التزيينية الإسلامية،

وينحت المكان متآمراً بلا هوادة ضد الفراغ، باتخاذه مسكناً داخل مطلق. هذا الداخل المطلق الذي يسمح للكتابة أن تغلّف بوضوح قليل أو كثير، أنظمة دلائلية أخرى يوجد الوشم من بينها.

هذه الأنظمة الدلائلية السابقة على الإسلام في معظمها مكبوتة. إنها إذاً، مفرغة من حمولتها الرمزية. ولكن هذه الهيروغليفيات المشوهة والشبيهة، بلغة الأحلام، تمزق تخيلنا، وتلقح ثانية في الجسم واللاوعي إشارة فراق مرن، يتطلب ـ من أجل أن يقرأ ـ تخلياً حقيقياً عن استبدادية كتابية. فكيف نقرأ هذه الموضوعات المتصدعة؟ وكيف يمكن اختراق، وتفجير انغلاق الكتابة؟

لقد دفعنا اقتراح مثل هذا المنفذ داخل الدلائلية الشعبية العربية لاختبار تحليلات مركزة على تعدد أنظمة دلائلية مختلفة، كالحكاية، والمثل والخط، والوشم، وأخيراً النص الشبقي لصاحبه النفزاوي. فلماذا بالضبط هذه الأنظمة التي يظهر مسلكها جزئياً؟

إن تحاليلنا تنتظم وفق حافزين، أولهما يقوم على أن كل الأنظمة الدلائلية هي ترجمة للجسم ومتعته: من الرسم الموشوم إلى اللذة المحرمة المتمثلة في قصة الطائر الناطق. إنه نشر كتابة مرحة وعليها يعتمد اقتصاد النص واللذة.

والحافز الثاني ينتسب إلى تداخل دلائلي معترض، إلى الحد الذي يجعل المعرفة العلمية كل مرة متصدعة، مطوية، ذات وشيجة بحتمية نصية. إنه تداخل نصي مرسوم بحسب محاور ثلاثة:

ـ دلائلية خطية (وشم، خط) منظور إليها في سمتها الرمزية، ففي حالة (الوشم) يعيد هذا الدليل الفارغ إنتاج كتابة قديمة مكبوتة، وفي الحالة الأخرى، (الخط) يتعلق الأمر بانعكاس بعيد الدلالة، ينطلق من القانون اللغوي.

ـ بلاغة الجماع ـ وهي مسماة من قبل الصينيين القدماء بفنّ غرفة النوم. وقد

اخترنا (الروض العاطر) لأن هذا النص مسموع أكثر مما هو مقروء جرياً على عادة سماع (ألف ليلة وليلة). ومن هنا يتموضع بين الثقافة المكتوبة والثقافة الشفوية.

دلائلية شفوية ـ (الحكايات والأمثال) وسنستفيد منها في الإحاطة بعلاقة الصوت بالأسطورة.

قد تكون الفائدة بالنسبة لهذه الأنظمة الدلائلية تافهة، إن هي لم تستخدم، على مستوى الكتابة، أصالة الثقافات، وبعمق أكثر علاقة النص بالوجود التاريخي، ومن غير هذا فإن عملنا سيكون شبيهاً بهذه اللذة المشوبة بالحنين التي يكابدها بعض الدبلوماسيين المتنورين في ترتيب باقات الورود أو حدائق الزن Zen، ويتعلمون هكذا الرماية بالقوس وهم ينغِّمون أنفسهم. إن إعادة ترجمة الدلائلية الشعبية هي تدخل إيديولوجي عنيف، يخترق كل قرار للكلام. والكتابة بهذا المعنى، فتح في جسم من يتكلم، محاكمة للمعنى التاريخي، بواسطتها يدمر صراع طبقي داخل النص أيضاً.

إن الذات تنتزع لنفسها هذا الخارج الذي يؤسسها ويفسخها.

يناير ١٩٧٣

حديث الأمثال

١ ـ الجسم كوكبة من الأمثال

يستعمل البعض، من أجل حفظ الأمثال، بطريقة التذكر، إذ ينطق بها بحسب أعضاء الجسم المختلفة. وليس هناك ما يثير في هذا الاقتصاد للغة. إن تلبيس الجسم بفضاء رمزي ومُقننٍ هو ممارسة معمول بها في الثقافة الشعبية (المغربية)، من طب وعرافة، وتعاويذ. إنها ثقافة تلح على النسك والسمع واليقظ المحفوظ. والجسم هو المكان المركزي الذي تبدأ فيه الكلمة تُعيد بَدءها. والمثل يعني بطريقته المرنة، حركة الدوران، ومع ذلك فلنحترس من الأنظمة التي تعتذر عن الكلام. إذاً، طلبتُ من صديق أن يروي لي الأمثال المتعلقة بالجسم، مستعملاً طريقة التذكر، فوجدته يعرف منها ثمانية وأربعين، وهذا العدد هو الذي يُكوِّنُ مَتْنَنَا. (راجع المتن في آخر الدراسة).

هذه القائمة الطوبوغرافية ليست قسرية (ولنذكر بأن الجسم Corps في الفرنسية أصله المتن Corpus) المتن والجسم، وكل منهما يسكن الآخر ويؤسسه، ومن هنا تأتي حدود الحديث الأثنولوجي. فمن أجل دراسة أدب الأمثال، يَصْدُرُ الحديث الأثنولوجي عن إحصاء (ولكن أين يتوقف هذا التقطيع؟ وأي فضاء يشكل انغلاقه؟) عن ترتيب (ترتيب النص بالنسبة لأي

شيء؟ بالنسبة لمنطق؟ ما هو؟ لقانون؟ ما هو؟ لطبقة اجتماعية؟) هنا يكمن الحياء الخاطئ والمنحرف للأثنولوجيا، إذ يخفي المُحرَّم، أي (الأجزاء الخليعة) لأدب الأمثال، كما يسميه رولان بارط. إن الأثنولوجيا تسعى لمحو الفرق (الثقافي أو غيره) من دون أن تعين مجال كلامها الخاص، كلامها للآخر (للثقافات والمجتمعات الأخرى).

والتحليل الذي سنقدمه يحتفظ بحريته، بحركيته، وتلقائيته، على رغم أنه يستلهم اللغات الخاص مثل اللسنيات، والأثنولوجيات، وعلم الاجتماع. إن الأمر يتعلق بطرح أزمة الجسم المفهومي مقابل الجسم (الحقيقي) الذي يتكلم من خلال هذه الكوكبة من الأمثال. ومتننا، أكثر من أن يكون لغرض منهجي، جسم بعيد عن أن يكون أُنثوياً أو مذكراً، أو على الأصح إنه هما معاً، نوع خنثويّ (لا أفلاطوني) هو الذي تجب محاولة الاقتراب منه في خصوصيته، ومفارقته اللتين لا تقبلان التبسيط.

الموضوع

نعلم أن لتقنية التذكر طابعاً كونياً في الثقافات الشفوية. وفي المغرب كان الناس يحفظون عن ظهر قلب القصائد التي تتضمن وصفات طبية. فالزهري كان يداوي أولاً ببعض الحكم، ثم يأتي الدواء من بعد.

ومن أجل تعويض غياب الخط تُنظِّمُ الذاكرة الفضاء وتنسقه في بعض القصائد والأمثال، هذه الجغرافية الحقيقة المجموعة في الأمثال التي تُمكِّن البدوي من التحكم في الصحراء، وبالتالي فإنه يجد طريقه وهو مزود بهذه القصائد والأمثال. وماذا عساه يفعل وهو مسافر على الرمال، إن لم يكن يرسم هذا الشكل الفارغ لكتابته الخاصّة، بإيقاع هذا التعبير الخطي الفضائي. وبالطريقة نفسها تتم الألعاب والكتابة على الرمال التي يمحوها البدوي بيده (هكذا يمحو الطفل الخط من اللوحة القرآنية) كأن الصحراء (وحركة الطفل) كانت تمسكان،

بكل المعنى من غير كتابة، ولا شيء آخر. وإذا خاطر ضبع بنفسه لقطع الطريق على البدوي، فإن العنف يتدخل، عنفاً ملبداً وشبه أبيض. لنقل إن البدوي يشج رأس الضبع باسم (الله). وتستعمل البدوية المخ لـ (تثقف)[1] الرجال، وتسحر الرغبة، والنتيجة هي أن التميمة تغلق نظام الجسم، تستبد له.

وبالطريقة نفسها يعمل الرمالون في السودان الغربي الذي يرسمون على الرمال الوصفة السحرية. إنها حركة التخمين، لا ترسم إلا لتضيع في الفراغ. وكما قال هيرقليطس (هذا الرجل الخارق) (اليد التي تكتب تسير مستقيمة وحلزونية طريقها واحد، وهو نفسه)، وهذا الطريق هو طريق الرغبة نفسها. والخطاطون العرب يعرفونه جيداً كلمح البصر الذي تكرر ذِكرُهُ في القرآن. إن الخط العربي امتلاك خاطف للغة. فتشخيص الصوامت في الأصل مكتوب **بالأسود**، والشكل (أساس علم الدلالة الإيقاعي في السامية) بارز **بالأحمر**[2]. وتضاف الحركات، ثم يقرأ النص كتتابع، مما يوحي بأن الخط شكل دقيق للتداخل الدلائلي بين الخط والموسيقى والرسم. وبهذا العنف المرتل على رؤوس الأصابع يفهم الحرف (العربي) كرسالة مسروقة بصيغة مضاعفة[3]، منطلقة في فضاء (المكتوب) ومنطلقة في الزمن المنغم بألق لمح البصر، ودائرة الإسقاط الخطي للصوامت الثمانية والعشرين (شكل ٢) هي الصورة التي تنصف هذا الفن. فهذه الطريقة التذكرية القديمة استعملت لحفر الأبجدية في ذهن الطفل بـ (الكُتَّاب). وتتضمن الدائرة على انفراد ثمانية وعشرين صوامت، ويشكل الألف واللام القطر. ويبقى تجاوز هذين الحرفين، كما نعلم، مُلغِزاً، ويمكن أن نتصور، حسب موقع هذين الحرفين، أن قانون البسملة الذي يخترق الدائرة بكاملها يكمن هناك، وفي الوقت نفسه يفتحها ويسقطها في الفراغ.

---

(١)

(٢)

(٣)

٢ ـ حديث الأمثال

دائرتان

نغسل الوجه، اليدين، من رؤوس الأصابع حتى المرفقين، نمر باليد اليمنى المبللة على الرأس، وأخيراً نغسل القدمين. بمثل هذه الخفة تبدأ الصلاة الإسلامية. فالماء هو المفارقة الأولى، والتعارض بين الطهارة / النجاسة، يرتب الجسم، وأعضاء الجسم (لكل عضو نقصانه)، وبهذا الحديث تصبح الصلاة ككلام مستحيل، حيث تنتهي، كما نعلم، باللعبة الدائرية (تفرغ اليد في السبحة عدوانية مضحكة)، والتمتمة، والحمدلة، التي لا نسمع منها إلا القافية المهموسة، وهكذا ينبسط جسم النبي محمد في نَفَسِ السجع، هذا نفسه الذي قال يوماً بأن الشاعر خداع. لمن نسمع؟ إن (قرار) الحديث النبوي هو مسبقاً قانون تاريخي، ولو كنا سألنا نبينا عن رأيه في فضولنا لأجَابَنا من غير شك بالحديثِ المعروف (من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان).

ليس الذكر صعوداً عمودياً، كما يذكر لنا المتصوفة، إنه بالأحرى تبعثر ونشر للجسد (الحديث هنا جسم، جسم دوماً)، ولكنه مشوه، متنكر في أقصى مداه بهذا التجرد التربوي للمؤمن. وبدقة أكثر، إنه تشويه لهذا البحث نفسه عن المستحيل. ويجب أن نرى في هذه الحركة الدالة (وعلى أي شيء تدل إن لم يكن الفراغ؟). في هذه اليد، في هذا الماء المفارق، في هذه الصلاة، صورةً

لعدة تمارين تهدف إلى تملك البعد العنيف وفق متعتنا. ومن هنا تنتج، حسب ما يبدو لنا، هذه العادة الإسلامية (أثناء الصلاة) عند الجلوس على الركبتين. وانحناء الجبهة نحو الأرض، هذه الأرض التي تتعرض فيها جثتنا للعفن تحت الشاهدة المكتوبة. هكذا يتفتت اسمنا الشخصي في الموت، ويقول المثل بضحك:

منخرو فلجيفا وهو كيقول الخ

(منخراه في الجيفة وهو يقول الخ)

إن الجسم الحمدلي يستدعي قراءته كانفصال بين الأرض والسماء، بين الروح والجسم، بين الظاهر والنجس، بين اليمنى واليسرى... الخ إن جسم المؤمن منشطر إلى قسمين، وغائب عن نفسه، وفي هذا التجميع الذي يمكن أن يكون قوياً أو ضعيفاً، يعتقد المصلي بأنه سيرتفع بروحه نحو السماء، وسيترك جسمه على سطح الأرض. سماء / أرض، روح / جسم، طهارة / نجاسة، يمنى / يسرى، إنها تعارضات تنتمي إلى الوهم اللاهوتي.

والجسم المثلي هو أكثر قدماً من الجسم الحمدلي، ينغرس في كلام لا يقل عنه قدماً، وذاكرة جماعية، جسم يتضمن لا نهائية الكلام والشعائر والعقائد والآداب الشفوية، هذه الآثار التي عادة ما نسينا أصلها الواضح، وبالفعل فإن المثل يتأثر بالكلام الديني.

يتضمن الجسم المثلي دائرة متراكزة حول الدائرة الأولى، أي الدائرة المخططة فالتميمة، عادة، هي مجموعة من الأمثال، وبها نكون محميين ضد شلل الأدلة، هذا المرض القاتل. ولكن هذه الدائرة ابتذلت وسطحت، إذا صح القول، وما أكثر تواضع المثل أيضاً، فهو يستعير من الكلام الديني بعضاً من تشنجات حركة الوجه، وارتجافاته الإنشادية، ثم يختزل ذلك كله في هرير ومجون ساخر. إن المثل يشوه الجسم الحمدلي بتغييره، ولكن من غير

هستيريا، إذ يوجد المثل المضحك، كما يوجد المثل الإباحي. ولهذا فإن المثل (وهذا أيضاً درس من الحكمة الهيرقليطية) حشو خادع. هل سنفهم بما يكفي هذا اللمس، هذه الحساسية، هذا المقياس المتواضع جداً؟ فهذه السخرية هي التي تخلف فينا صداها، فينا هذا الاضطراب للأدلة الرقيقة، إن المثل يعري الجسم الحمدلي حتى أكاد أشم فيه رائحة الكفر، والكلام الشعبي يمنحُ للمثل حقيقته (لا يضحك الحكيم إلا مرتعشاً).

٣ ـ المثل كشكل فارغ

المثل: سِير يا دَّبَّانَا رَانَا حَامْلاً بْمُلانا. (ابتعدي أيتها الذبابة فأنا حامل بمولانا)
هذا المثل المغربي لا يقول بعد شيئاً، عند فصله عن إحالته الثقافية (إنها مدلولات مُقولبة). ومن ثم يبدأ لغزه. إنه شكل فارغ. ومن الملائم أن ننظر في هذا التناقض الأول حتى نحترم الحديث المثلي. إذاً يجب أن نهمل الآن الكلام الاجتماعي الذي يغلف المثل بزمن العادة والتكرار، أي زمن التحادث ووظيفة المثل، في هذا المستوى ليست هي تفكيك ال ـ (واقعي) بمجرد فصَّال استعماري، أو إطناب رمزي، لأن الأمر يتعلق بالعمل عَنَداً ضد الكلام.

وما دام المدلول مفترض الفهم من طرف المتحادثين، فإن العادة تمنح في التحادث، وعن طريق المثل، نظاماً مملوءاً، أي زمناً تكرارياً، وفضاء مفتوحاً، ومعرفة حشوية. إن المثل يستعمل كحجة في حل المعنى، وهنا تأتي أخطار التفسير، ولذا يجب الكف عن استعمال المثل كحجة لها صبغة العادة، ولكن كنص، ولو أنه مركب من جملة واحدة.

لقد اكتسب اللغويون عادة صف العبارات والمنطوقات الجاهزة في ذخيرتهم، من خلال المنهج الذي يسوغ في مجمله الكلام الاجتماعي. يقول جون ليونز (ليست هناك فائدة، من الناحية النحوية الصرفة، في إعطاء الاعتبار لمثل هذه المنطوقات... إن بنيتها الباطنية، على عكس بنية الجمل الصحيحة، لا توضح القواعد التي تعين العلائق المسموح بها للكلمات. غير

أن هذه الجمل، في الوصف الكامل للغة الذي يجمع ما بين التحليل الصوتي والتحليل النحوي، يمكن أن ترتب كجمل (غير متبنينة من الناحية النحوية) ما دامت تتوفر على نفس منحنى النبر.كما للجمل المعقدة نحوياً. وخارج هذه المسألة المتعلقة بالنبر، توجد هذه الجمل ببساطة في المعجم، مرفقة بالإشارة إلى المواقع التي تستعمل فيها ومعناها)[١].

هل المثل جملة صحيحة أم خاطئة؟ إن التساؤل ثانوي مهما كان هذا الخطأ المفترض يخدع بتقنعه رقة المثل البلاغية. لقد أثار أ. ج. غريماس الانتباه إلى خصائص مثل هذا النظام، بإلحاحه على البلاء الضروري لتركيبه النحوي، وثنائية بنيته الإيقاعية، ثم على زمنيته اللاتاريخية، مشبهاً له في هذه الخصائص بالأسطورة والحلم. ويقابل غريماس الأمثال الإيحائية (والتصويرية) بالأقوال المأثورة غير الإيحائية[٢]. وربما وجب علينا عزل تمييزات دقيقة أخرى. يظهر أن المثل ينتمي إلى القصيدة من خلال تقطيعه الإيقاعي، فيكتسب منها بعضاً من القوة كالدقة، والصورة السريعة، الخاطفة (العنيفة في حالات عديدة)، والتشخيص البلاغي. ويخضع المثل، ككل نص أدبي إلى قوانين التماثل. وبصفة خاصة إلى الاستعارة والكناية. ولكن المثل ينفصل عن القصيدة في كون منطوقه متتالية ذات حد أدنى، ومغلقة تقريباً، ومع ذلك فإنها قابلة لانفتاح خفيف، بينما القصيدة هي عملية وتحويل لعدة منطوقات وعدة نصوص. إن المثل يهدف إلى تحقيق حياد التداخل النصي، مما يُعقِّد بدرجة عليا مشكلة لغزه، ومشكلة مكان كلامه.

إن المثل نظام صغير يقترب من الانغلاق، والعناد، ووظيفته تكمن في مقاومة ابتذال الكلام. هذه الخصائص المميزة له لا (تضعه) ضمن نص اللغز (أو

---

(١)

(٢)

الأحجية) ولا أيضاً ضمن نص الجناس الخطي Anagramme[1]، بالمفهوم الذي أعطاه إياه سوسير. للأحجية قواعدها، إذ تكفي معرفة هذه القواعد حتى ينغلق النظام، فكل أحجية معينة تكون مغلقة.

ويقال لنا أ. ك. مِراندا إن الأمثال (صورة) أو دالات مشتقة من السياق الذي ينتج المدلولات، وأن الأحاجي هي الدالات التي يجب البحث عن مدلولاتها. وهكذا فإن الفرق الوحيد الواقعي يكمن في كون دلالة المثل لا يمكن أن يكون مسمى أو معنوناً (وهو ليس كذلك عادة) بالوضوح نفسه الذي تمتلكه صورة الأحجية[2]. إنه التعارض الذي يفترض أسبقية المدلول (مما يسهل العلاقة الباطنية للدليل)، كأن الإنتاج، والتحول الدال، لا يغريان الدليل كله.

فنص الأحجية، وهو لعبة بين قرابتين أو أكثر، يربط انغلاقُه (انغلاق النص) بهدفه الأولي، وبتعسف نهايته. ويماثل فضاءُ النص الملغز، بصيغة استعارية، مَسْبَحَةً، حيث كل حبة لا تدفع الحبة الأخرى إلا من أجل أخذ مكانها. إن هناك، في كل مرة، مكاناً محتلاً[3].

---

(١)

(٢)

(٣)

٤ ـ المثل كتنظيم متناظر

إن المثل من الناحية اللغوية هو بنية إيقاعية ثنائية[١]. والمتن الصغير الذي سندرسه لا يخرج عن هذه القاعدة. (أنظر الملحق). إنه إذن، بنية ثنائية قابلة للتجزيء (في غالب الحالات) إلى منطوق رباعي الأجزاء[٢]. وتبعاً لترتيب الأفكار، نميّز بين ثلاث بنيات مَثَلية:

البنية البسيطة: تضم كلمتين واستعارة واحدة، مسجوعة أو غير مسجوعة:

عينيك ميزانك

(عيناك ميزانك)

بْحَالْ الشّعَر فلعجينا

(كالشعر في العجين)

ملاحظة: يمكن بالفعل أن نسمي النموذج الأول مَثَلاً، والثاني قولاً مأثوراً، أو أن نسميهما معاً قولين مأثورين. ولكن العربية الدارجة (المغربية) تستوعبهما في نظام لغوي واحد، ومن ثم فإن التباين المعجمي بين المثل والأحجية لا يصلح هنا.

---

(١)

(٢)

البنية المركزية: وهي منطوق يتساوى جزءاه (جملتاه)، سواء أتوافق (رأس) المثل مع (ذنبه) أم لا، وسواء أكانا مسجوعين أم لا.

إلا هْزَالْ كُلْ الرَّاسْ

ويلا سْمَانْ كُلْ الرَّاسْ

(إذا هزل كل الرأس)

(وإذا سمن كل الرأس)

ملاحظة: لهذا المثل تماثل أرسطوطاليسي صارم، ولكنه تماثل مسطح حتى يصل الشكل الفارغ. وهنا يكمُنُ الترميق المثلي.

البنية الموسعة: وهي منطوق ثلاثي الأجزاء ناتج عن تمدد بسيط للبنية الثنائية. وهذه الاستقالة المكبرة تغوي كل المعنى، إنها مزايدة على شبه ثَرَاءٍ تواردي محايد:

شعند القرعا ما ترعى

غير المشطا وخيوط راسها

(ليس للقرعاء ما ترعاه)

(غير المشط وخيوط راسها)

٥ ـ تغيرات مبحثية

نَنصح القارئ بمراجعة المتن أولاً.

العنف:

نلاحظ في متننا حضور عنف واضح، متوحش، ذي سادية مجنونة: هناك رأس داخل خلية النحل، وعيون مثقوبة، ورؤوس مقطوعة في رمشة عين (إنها حركة الملحمة نفسها)، وحنجرة مذبوحة... ! فالمثل يلوك الجمل ـ الصرخات، والكلمات الصوتية، إنه حديث طائش إلى حد ما. عنف أو لا في انغلاقه الأكثر جنوناً، أي انغلاق استيهام اللذة المعربدة، والمتعة المحلقة (النموذجان ٤، ٣، ولكن التحليل اللاحق متعلق بالنموذج ٣ فقط).

الـرَّاسْ بْـلاَ نَـشْـوَا قَـطْـعُـو حْـلاَلْ

(الـرأس بـلا نـشـوة قـطـعـه حـلال)

كلمة **النشوة** مثلاً هي طيش يسببه الخمر. وبفعل هذا الاندفاع نفسه لا يحتاج هذا المثل إلى القافية. إن المثل يزيف الجسم الحمدلي بطريقة مضاعفة، ففي الجزء الأول من هذا المثل نرفع المنع عن المتعة المجنونة (مع ان واو **النشوة** يعتبر من لدن المتصوفة العرب كرمز للعقل الفعال). والفعل الثاني يشوه المعجم الديني، إذ إن كلمة **حلال** تحل محل القافية نتيجة حمولتها الرمزية. إن العنف ينزاح برفق عن المركز (منفوث) لا بوسيقيته المنتظرة فقط، ولكن أيضاً

بتدمير تجاه (الجدلية المستبدة) للغة العربية، كما يقول ماسينيُون. ولهذا الصاخب. وتكمُن حيلة المثل البارع في رتق وفتق التعارضات الدلالية الثنائية بحسب انفتاح خفيف، يتقدم ويتراجع بين الحركات الأخيرة للأجزاء.

فالمثل بمعنى ما يفرغ اللغة. ومن هنا تصبح العادة ضرورية لممارسته الاجتماعية. إنني عندما أستعمل مثلاً، فإن هذا الاستعمال بالتأكيد ليس استشهاداً بريئاً لوقف عنف استطرادي ولكن من أجل إشعار محدثي بأن ليس في إمكانه تسلم جسمي بسهولة. واحتضان المثل يفرض زمن العادة وفق المتعة وحركة دلالة دائرية دوماً.

إن المثل الذي نتحدث عنه (رقم ٣) يعد منعاً مضاعفاً، بالطريقة نفسها التي نرفع بها حجاباً، فمن جهة هناك الممنوع المتعلق بالجسم المقدس، الحمدلي، ومن جهة ثانية، ممنوع علم الدلالة الموسيقي الذي سيقدم هنا في تشويه وحركة أكثر انحرافاً. والتقنية هي أن تعرف كيف تخفض الإيقاع باستمرار ثم تطلقه، بمفاجأة محسوبة، وفي خزرة وقحة، أو فُواق، أو اضطراب، والنتيجة هي انفجار الضحك. وبالفعل فإن المثل لا يفتقر إلى ثرائه الدلالي، ولا إلى إمكاناته النغمية، ولكنه يستعملها بمهارة، أو بتعبير أدق بإفراط أكثر عشقاً. هذا ما ينبغي حقاً اعتباره متعة قبل محاولة الفهم الأولي. إن الاستماع لمثل يحتاج لحكمة تميل إلى الفراغ.

يلتقي مثل مًّا مع صورة ما نرجسية، ومثل آخر مع بلاغة فاسقة. عندما يقول لنا الأثنولوجي أو اللغوي إن هذا الأدب ذو قيمة محدودة لأن دلالته ملتصقة بسياق اجتماعي وثقافي، عندما يُصَرِّحُون بهذا، فماذا يعنون بكلامهم؟ إذا كانت هناك مفارقة يتعذر تبسيطها، إذا كان هناك زواج خارجي Exogamie[1]،

---

(١)

فإنهما لا يمكن قبل كل شيء أن يوجدا إلا داخل اللغة. هنا يوجد مكان للمركب، وليس لمعرفة تصنيفية ويعطي المثل لهذين العِلمَين (وكان بودي استعمال كلمة أخرى) درساً في التواضع.

يستمتع الشاعر بمعجم القوافي، فهي ملكيته، وضلاله في الأيام القاسية، كأن النص يتهيأ لتقبل الانغلاق عندما تحضر القافية، هذا الطبل الذي يدق. إن القافية إمضاءٌ مُلحٌ، ملكية مقدسة، بينما المثل يعرف كتماناً تاماً. والأثر الذي يوحي به المثل مبعثر داخل النص نفسه، إنه شكل دال راجع إلى ملكية عامة، أي إلى اللغة. يتحدث مالارميه عن (قبيلة الكلمات)، إذا كانت ثمة قبلية فمن الواجب البحث عن دلاثليتها الباطنية، وعن اضطرابها في هذه السخرية للعنف المحارب الذي هو المثل. لماذا نصر على البحث عن البنيات الاجتماعية داخل أيديولوجيات وهمية؟

إن مثلاً ما مقفى في منطقة ما سيكون ببساطة مسجوعاً في منطقة أخرى، وغير مقفى ولا مسجوع في منطقة ثقافية ثالثة، وهكذا إلى ما لا نهاية. ولا يرجع ذلك إلى أن متغيرات المثل تتعلق أساساً بقانون ثقافي، ولكن لأن عدم تمركز الأدلة يؤلف، في الاقتصاد المثلي، نزعاً للملكية.

غريب هو مسلك الثقافة العربية! ويكون الأدب الشفوي هو الآخر حفريات للمعرفة الأصلية. ومن هنا انطلق (قرار) الملك جبريل نحو محمد قائلاً له ﴿اَقرَأ﴾ كجدلية آمرة بالفعل، ولكن قيمة هذه الثقافة العربية انحصرت في تقديم نص معجز ـ أي القرآن ـ قبل أن يكون قد خلق إلهه الذي كان من جهة أخرى موجوداً. ثم ظهر بعد هذه المعرفة التقليدية المبدعة شكل منحط للأدب الشعبي، إنه المقامات. هذا الشكل الروائي، الحكائي، عبارة عن قصة مخصصة ومكتوبة من طرف فئة من الناسخين موجهة لمتعة الملوك، تعلن قافيتها عن حالة استثناء حقيقية، فيتحول المثل الذي هو أساس المقامة، إلى

ذريعة اقتصاد دلالي في خدمة المال، ربما يراد إيقاعنا في تناقض واضح عند سرد المثل رقم (٦).

لَقْرَعْ بَفْلُوسُو اعْطِينِي ذَاكْ الرَّاسْ نْبُوسُو

(لأقرع بماله اعطيني ذاك الرأس لأقبله)

ولكن القبلة ليست غير ثلث مقصى بين المال والقَرَع، إنها انفجار هائل من الضحك. والاقتصاد المثلي ـ كما هو متفق عليه ـ اقتصاد اكتفاء ذاتي. وبالتالي فإن هذا النظام برمته هو الموجود داخل النص.

تتعدد حفريات معرفة ما، وهي من غير شك كامنة في الثقافة الشعبية أيضاً، فهل سنبقى محكومين بنسيان تعدد خطوط ذاتنا التاريخية بشكل لا نهائي؟ عجيب هو مسلك الثقافة الغربية! عادة ما ينسى اللغويون أو علماء النفس أن تصوّف (العامة أو الخاصة) قد أعطى للكلام لغة ثوروية. لماذا نعتم على الأخص بحفريات الطفولة، ثم، بتعسف نظري، ننوم الزمن التاريخي باسم دلالية اللاوعي[1].

---

(١)

فن الأشكال البسيطة

لم نعد نعرف كيف نتكلم بالأمثال، ومحل هذا الحديث حلت مجموعة من الجمل الجاهزة المعتوهة إلى حد ما، تتحقق بلاغتها المعممة نهاراً وليلاً في الصحف والإذاعة والتلفزة («نهار وليل» اسم سلسلة من المقاهي). هذا الحديث الإمبراطوري يولد الفراغ، يمسح التخيل وأشكاله. ووظيفته هي أن يدمج، أن يدمجنا في المؤسسة، في البنية الاجتماعية. واستهلاك النص الذي يميزنا شيء آخر، إنه العنف الهادف لتحطيمنا الذاتي المحموم، المثير للضحك، بالطريقة نفسها التي نعطي بها لتوترنا قوة مشبوهة للمتعة، بالطريقة التي تنفجر فيها ذاتنا على شكل مظاهر خارجية. إننا أنفسنا متعلقون بنسك جسمي، ففي النَّفسِ تتم طريقة النطق برمتها، وبين الواقعي والمحتمل يسكن الوعي البلاغي.

يحدث لي ـ أنا الذي انتسب لثقافة مثلية ـ أن أبدع، وأفقي الأمثال، ولا يطلب مني أحد على الإطلاق تفسير منطوقاتي. ولا يرجع ذلك لافتراض معرفة الأدلة من طرف الجميع (وهنا يوجد خروج عن الزمن الأثنولوجي)، ولكن لأن فنّ الأشكال البسيطة (والذي من بينه المثل) مركب للاستهلاك، مؤسس ـ كما هو مفترض ـ على إمبراطورية الوهم والعرض. العرض دائماً، وحتى عندما نغير مكان الصنع، يبقى الحديث دائماً عرضاً.

كيف تنبسط البلاغة في هذا الحدث؟ كيف أبدع مثلاً؟ إن الأمر يتعلق بتعطيل

حركية التكرار، بلعبة الصور، لعبة تتم بهذه اللغة المنحصرة في التركيب الثلاثي المحدد للصوامت، والنظم الجدلي، والتصويت الثلاثي الذي يفجر المجال الصوامتي، فليس تعلم النطق والتصويت (يرتل الطفل القرآن ويخطه في الكتاب) سوى الاندماج بنسكية المتعة، سوى تعلم كلام متعة الآخر (ذكراً كان أم لم يكن)، سوى الإقامة في هذا التحدد العنيف لعلم الدلالة الموسيقي.

إذا كان جسمي غنياً بالتوريات، فإنني سأستعمل سلسلة من الصور، أي **المزوقات** وبصفة خاصة الجناس (بَسِيطِهِ وَمُرَكَّبِهِ). وبفعل هذه الصورة يصبح حديثي مائلاً يصل الآخر في انشباك سهل بالكلمة، إنه هرير المتعة. وسيكون حديثي، بالأحرى، إبداعاً مثيلاً لاهلي، ولكل أفراد القبيلة في الوقت نفسه. وإذا ما حصل اضطراب محرم Incestueux فمن اللازم تعطيله بلمح البصر بيفرجي ينبجس من الكلام.

ولكن إذا كنت مصحوباً بعصابة أطفال، فإني سأتكلم بإبداليات وتغييرات صوتية، تلك التي تبدل في العربية الصامت الأساسي، ولكنها تضمن لجسمي متعة خنثوية. وفي هذا الإطار تجد نظرية التغييرات الصوتية سبباً، فناً للحياة. وبما أنني أحب الرقم ثلاثة والإيقاع الثلاثي (عزيز على البدو وعلى بروست. لقاء غريب). فسأقول عن نهيق الحمار المتداخل دلائلياً.

شـــهِـــيــق نــهِـــيـــق خـــزِيـــق

إن نظام النسخ هنا إبدالي. ونعلم أن في المغرب يوجد هذا القول (إذا أطعمنا أحداً لسان الحمار، وربما أذنيه، فكيف يبقى له قدر من العقل ليعمل أو يقوم بأي شيء؟). ولا يتبع المثل خطة أخرى، فلا بد له من أن يضطلع بمهمتين، يبسط البلاغة من خلال مزايدة معجمية (وللمثل بطبيعة الحال معجم لا نهائي) ولكنه يبسط أيضاً تصويراً مضاعفاً، مستمراً، ومشوهاً بعلم دلالة مسطح إلى الدرجة التي يصير فيها غير ذي معنى. لنأخذ المثل رقم ١٤.

شحَالْ مَا عْلاَ وْعَيْنِيكْ لْحَاجَبْ فُوقْ مَنْهُومْ

(مهما علت عيناك فالحاجب فوقهما)

الجزء الأول من هذا المثل رباعي التقفية، فالقافية الواسعة نفسها مكثفة رمزياً، أما الألف واللام فهما لغز قرآني. والجزء الثاني نثري، نثري بدهاء، ينسل السجع، والباقي مُسَطَّحٌ، مبتذل، ينزل إلى مرتبة مقطع متصاعد مضحك.

كتب نيتشه الذي كان يعرف جيداً كل هذه الموسيقى (إن الخاصية الأولى تظهر لي في القدرة على إدراك الشكل، تظهر لي ملقاة على مرآة. فالمكان والزمان ليسا غير شيئين مقيسين، مقيسين على إيقاع)[1] ويعتبر تعميم المتعة من بين أسرار المثل كمنطوق صغير، يعبئ في الوقت نفسه اللعبة البلاغية والدلالية الموسيقية (وهذا ليس قليلاً). إن ابتهاج السامع ينتج عن هذا الاقتصاد القائم على الاكتفاء الذاتي، والمهيأ للانفجار على شكل بوتلاتش[2]. وتوفير مثل هذه المتعة (بمفهوم فرويد) معلق بين الاكتفاء الذاتي والبوتلاش، بين المعنى واللامعنى.

اللازمة

تتأسس لازمة مَثَلٍ وفق إبهام فاتر، من لمسة خفيفة وساخرة، ثم حركة منحبسة ومنفجرة للإيقاع والنظم. لنأخذ الكلمتين المقفاتين **ما** و**جمجما** للمثل رقم ٥ : اللِّي مكتوب فلجمجما ميمحيه ما

(المكتوب في الجمجمة لا يمحوه ماء)

فالكلمة الدارجة **جمجما** تدل على الجمجمة (وفق العربية تدل الجمجمة على قَدَح من الخشب وعلى البئر التي تُحفر في السَبَخَة)، وال ـ **ما** يبدأ معناه من

---

(١)

(٢)

جريان العنصر الطبيعي، الماء، لينتهي ببديله الملتبس، المني[١]. وبين الكلمتين المقفاتين تسقط خمسة أصوات، مما يحدد التخفيض الاقتصادي الذي يرسم العلاقة بين النظم والإيقاع، وهو ليس غير إبهام بالنسبة للمجموع الضاغط[٢].

كان المغاربة، من قبل يشمون الجمجمة حتى يبقى الميت ملكية أي ذاتاً مكتوبة. ولا يسلك المثل طريقة أخرى، إنه يقفل مجال السمع بحضور الدليل، فليس هناك غير الذات المكتوبة التي تقاوم النظام الكوني، ولكنه حضور محمول، ومنفرج في الإغماء الإيقاعي. وليس معنى هذا أن المعقول والمحسوس يتحطمان في هذه البلاغة، ولكن بسبب استعارة تخلف، ما دامت طافية، صدى شكل فارغ، ومنطوق أبيض.

ولأن القافية تنفي المعرفة في سمع مهدد دائماً، ومسروق دائماً، فإن كلود ليفي ستروس يقترح علينا لغزاً يفوق الرعب (إن الموسيقى... هي أعلى سر لعلوم الإنسان، هذا السر هو الذي تصطدم به كل هذه العلوم، وهو الذي يحتفظ بمفتاح تقدمها)[٣].

الجنون

من عادتنا أن نصل إلى الشط الآخر سباحة، أو تجديفاً، والمثل يستخدم هذه الصورة:

(بْـرَاسْ لَـخْـمَـقْ كَـيَـقْـطَـعْ لْـوَادْ)

(بـرأس الأحـمـق يـقـطـع الـنـهـر)

الجنون جغرافية هائلة الحجم، فالفضاء لا نهائي ولو بهذا الكلام. ولهذا توجد في البوادي المغربية، طريقة لمُداواة المرض العقلي، إذاً يدفن المجنون،

---

(١)

(٢)

(٣)

كما ندفن الزبد والمؤن الأخرى، ونتركه على هذا الحال مدة يوم أو يومين، جائعاً، وشبه عار، وبعد ذلك يحيا المجنون من جديد أو يموت نهائياً.

إن السخرية المثلية تكمن في التلميح بأن الممكن يوجد بجانب الجنون، وأن «الواقع» ليس إلا رمزاً، ومستقراً للجنون الذي يسكننا. فالجنون وهم مجزأ بالكلام، هناك من ناحية، فضاء ملحمي وكوني بشكل عنيف، ومن ناحية ثانية زمن منحرف ومائل. ومنطوق المثل المذكور ذو بساطة ملساء وطافية. والتقديم أو التأخير هو وحده الذي «يطبخ» البلاغة بتواضعه الكبير.

وهكذا يمكن لنا، برجات صغيرة، أن نحيط بفضاء الحديث الحكمي والجسم المثلي. وترجع (الحكمة المتوحشة) لنيتشه إلى أن فجر مثل هذا الحديث الحكمي حتى أزعج المعرفة، وحطم المفهوم نفسه للإنسان كدليل بسخرية. وأن تعيش جسمك معناه أن تحطم، كل مرة، ومن خلاله، انغلاق رمزيته.

الضحك

ما هو الضحك؟ يذكر لنا الجاحظ[1] أن الضحك يقوم بثلاث وظائف، الأولى منطقية، فالضحك هو البرهنة على حجة، والثانية أخلاقية، إذ ينتج الضحك بفعالية، وهو قانون اقتصاد الحياة، والثالثة شبقية، فالضحك يريح الجسم، ويصلح الميل إلى البكاء الذي ربما يعمي البصر، كما يقول الكاتب نفسه. فالضحك أمر إلهي، والوعي الديني يرتكز على منح الصحة الأخلاقية لكل عضو من أعضاء جسمنا، ومراقبة تبعثرها بالكلمة الفرحة تحت بصر الله. أما الضحك المثلي فهو ضحك أصفر، قمعي، يُجَزِّئ، ويقسم الأعضاء والحواس إلى نوعين، طاهرة ونجسة. والجسم هو لائحة القيم التي يوجد

---

(١)

مركزها في مكان آخر، ويحدث الضحك في الجسم الأثر الطافي الذي يجنب التعبير. فالمبدأ الأخلاقي للضحك يرتجف في هذا الخوف من الجنون، والمثل يحترم هذا المبدأ ولكنه يربك الخطة.

القبلة الشبقية هي قبلة يهوذا. وعندما يتعلق الأمر بصيانة كلية وجود الله، فإن المثل يعلقها بأطناب قديم، فالمجاز المرسل، مثلاً، هو صورة مفضلة للطُّفُولة. إنه احتجاب استيهاماتنا الفطرية، إذ تصبح شفتا الخادمة بحجم اتساع الخابية[١]، وتصبح الذراع بحجم اتساع الفم. إنه اللازمة نفسها لقساوة محددة بطريقة دائرية كخذروف. والفن السامي للمثل هو أن يخلخل البلاغة مهما كانت في أصلها بسيطة وملساء.

وهنا نفهم بوضوح أكثر جورج باطاي عندما يتأمل في الحكمة النيتشوية ويحول المعرفة إلى مجرد تهييج يتم عبر الضحك. يقول باطاي (أضحك بعفوية ألوهية. لا أضحك عندما أكون حزيناً، وعندما أضحك، ألهو جيداً)[٢].

المثل الشبقي

يمكن أن تتصور بطريقة كلود ليفي ستروس، مثلثاً شبقياً خاضعاً لمستويات المطبوخ، والنيئ، والنتن. ومن صالحنا أن نقوم بإحصاء لكل الصور البلاغية التي «يطبخ» بها النكاح، حتى نعطي لهذه العلاقة قيمة أكثر نسقية. يقال إن فرج المرأة البربرية مُمَلَّحٌ، وفرج المرأة الفاسية (نسبة إلى فاس) هو على العكس من الأول مُحَلَّى ومُعَطَّر. فهذا التعارض الأول الذي يعنيه المثل في أحد حديه يستحق أن يرفع المنع عن الزنا. إن المثل يمحو المحرمات الدينية بشبه سذاجة، وبخاصة اللواط (الملعون في القرآن) الذي ينتشر هنا في فضاء ملحمي حقيقي.

---

(١)

(٢)

هل هو لواط صداقة؟ إن اللغة تؤدي وظيفتها بتلميحات آلية، بحيث يمكن أن نستوعب بسرعة أساسها الاجتماعي الإقطاعي ـ الأبيسي، فالخادمة السوداء والعاهرة هما النموذجان المفضلان للزنا المباح (وهو ما استتر هنا بهذا الفجور المتعلق بالمرأة البيضاء المتزوجة). هناك مثل غريب (رقم ٤٢) يطرح لغزاً دقيقاً، فبفضل ارتجاج دلالي يتحول عَجُزُ الخادمة السوداء نفسه إلى أسود شبيه بالحناء المخططة فوق اليد. (إن كلمة (نُدَمْ) تشير إلى إيحاء نادر، علاقة بلون الحناء الأسود). هنا توجد استعاضة مبتهجة. ومن صورة إلى صورة تسقط بعض المحرمات تدريجياً، حتى نصل إلى هذه اللوحة القابعة خلف الصورة، بحيث نرى قوادة بيدها مسبحة (المثل رقم ٣٣)، فهل هناك تدنيس أكثر من هذا؟

حجة قاصرة

من سيسمعني إذا طمحت، بهذا العمل، إلى دراسة ما يراه الآخرون معرفة خاطئة؟ هذه المعرفة التي لا تنتهك الكلام المحرم (وكيف تستطيعه؟). إنها بالأحرى تقنّع خفيف، شفاف، ومضحك إلى حد الصخب، وكم أود الآن ألا يهتم هذا الحديث بغير الأشكال البسيطة من حشو، وكلام معاد، وأنماط مقبولة، ومنطوقات جاهزة، وتعابير شعائرية، وجمل ملساء، مسطحة، ملبدة، وذات سخافة حقيرة. ويحتاج الكلام الذي لا يدعي الفصل إلى كل هذه الاستعدادات. بمثل هذا الضحك الصاخب يمكن أن نشوه المعرفة، نجعلها أكثر هشاشة بالنسبة للأنظمة الأخرى، إذ لا يمكن أن نقتل هذه المعرفة عند الاكتفاء بذكرها وتضخيمها.

ولكن هذه المعرفة الباطلة ليست تأملاً مثالياً في الضحك. إنها تقترح نفسها كقراءة استراتيجية للثقافة الشعبية التي كثيراً ما كتبها الكاتب. ويظهر لنا أنه بهذه العلاقة مع الأدب (الشفوي) يمكن لتصور ثائر هو نفسه أن يعطي لمفهوم الكتابة ممارسة دقيقة.

المتن

بالدارجة المغربية

١ ـ إلى هزال كول الراس ويلا سمان كول الراس.

٢ ـ دهن راسو بلبصل ودخلو فغار النحل.

٣ ـ الراس بلا نشوا قطيعو حلال.

٤ ـ ساعت الزهو ما ندوزها ولو بقطيع الراس.

٥ ـ اللي مكتوب فلجمجما ما يمحيه ما.

٦ ـ لقرع بفلوسو أردك الراس نبوسو.

٧ ـ غير تفوت الراس وتجي فاين ما بغات.

٨ ـ إلا عاش الراس ما عدمتو شاشيا.

٩ ـ براس لحمق كيقطع الواد.

١٠ ـ بحال الشعر فلعجينا.

١١ ـ شعاند لقرعا ما ترعا غير لمشطا وخيوط راسها.

١٢ ـ عينيك ميزانك.

١٣ ـ اللي طارت عينو حفرا بقات.

١٤ ـ تطلع لعيون حتا تطلع ويجي لحاجب فوق منها.

١٥ ـ تمشي يام لخديدات وتجي يام لوليدات.

١٦ ـ شوارب دادا فلبردا.

١٧ ـ الله ينجيك ما نجا السان من بين السنان.

١٨ ـ السن يضحك السن ولقلب فيه لخديعا.

١٩ ـ لفوم مسدود ما دخلو دبانا.

٢٠ ـ تيعطي الله لفول غير للي ما عندو سنان.

٢١ ـ قد فمو قد درعو.

٢٢ ـ قحبا وبْزَاقها من عندها.

٢٣ ـ ضربو لحلقوا ونساللي خلقو.

٢٤ ـ مناخرو فجيفا وهو كيقول ايخ.

٢٥ ـ إلى لحقني ودنيك غير كولها.

٢٦ ـ بحال ودنين الكيال.

٢٧ ـ تفكرت جداً خريق ودنبها.

٢٨ ـ إلى شتي لحيت خوك تفزكت غير فزك لحيتك.

٢٩ ـ يقلع من لحيا ويدير فشارب.

٣٠ ـ يده فيد خوه.

٣١ ـ للي ضربتو يديه ما يبكي.

٣٢ ـ يدي ويد لقابلة ويخرج لحرامي عور.

٣٣ ـ يدين القوادا فتصبيح.

٣٤ ـ كالت ليد ما تشم صنين.

٣٥ ـ للي مس يدو فصدر ما يكل جناح.

٣٦ ـ لمصرن فلكرش كيدابزو.

٣٧ ـ عشايا فكرشي وضو يا فعينيا.

٣٨ ـ مصبشي كرشو يشبعها عسام لقحبا يتبعها.

٣٩ ـ علمناهم التزوميل سبقونا لزباب لكبار.

٤٠ ـ إلى صبحني علا لمشقوق غير سير لسوق.

٤١ ـ طبون شلحا فيه لملحا.

٤٢ ـ يعطي ويندم بحال طبون لخدم.

٤٣ ـ برد من سوت لحوات.

٤٤ ـ زب لمعرفا كيوسع لكر.

٤٥ ـ حتى حزقت عاد لمت رجليها.

٤٦ ـ رجلين ليتيم كيجيبو لغيس فصمايم.

٤٧ ـ كيدخل بين الظفر وللحم بحال لوسخ.

٤٨ ـ ما يحك جلدك غير ظفرك.

باللغة العربية

١ ـ إذا هزل كل الرأس وإذا سمن كل الرأس.

٢ ـ دهن رأسه بالبصل وأدخله في خلية النحل.

٣ ـ الرأس بلا نشوة قطعه حلال.

٤ ـ لن أضيع ساعة المتعة ولو مقابل قطع رأسي.

٥ ـ المكتوب في الجمجمة لا يمحوه الماء.

٦ ـ الأقرع بماله أعطني ذاك الرأس لأقبله.

٧ ـ لتترك الرأس ولها أن تختار المكان الذي تريده.

٨ ـ إذا عاش الرأس فليس له بد من الطاقية.

٩ ـ برأس الأحمق يقطع النهر.

١٠ ـ كالشعر في العجين.

١١ ـ ليس للقرعاء ما ترعاه غير المشط وخيوط رأسها.

١٢ ـ عيناك ميزانك.

١٣ ـ من تسل عينه لا تبقى له غير حفرة.

١٤ ـ مهما علت عيناك فالحاجب فوقهما.

١٥ ـ تذهب أيام الخدود وتأتي أيام الأولاد.

١٦ ـ شوارب داد في الجرة.

١٧ ـ الله يحفظك مثل ما حفظ اللسان بين الأسنان.

١٨ ـ السن يضحك السن وفي القلب الخديعة.

١٩ ـ الفم المسدود لا يدخله الذباب.

٢٠ ـ يعطي الله الفول لمن لا أسنان له.

٢١ ـ فمه كذراعه.

٢٢ ـ قحبة وبصاقها من عندها.

٢٣ ـ ضربه لحلقه ونسي خالقه.

٢٤ ـ منخراه في الجيفة وهو يقول ايخ.

٢٥ ـ إذا لحقت أذنيك فكلهما.

٢٦ ـ مثل أذني الكيال.

٢٧ ـ تذكرت الجدة ثقب أذنيها.

٢٨ ـ إذا رأيت لحية أخيك تبللت فعليك أن تبلل لحيتك.

٢٩ ـ يأخذ من لحيته ويضيف للشارب.

٣٠ ـ يده في يد أخيه.

٣١ ـ من ضربته يده لا يبكي.

٣٢ ـ يدي ويد المولودة ثم يخرج الحرامي أعور.

٣٣ ـ يدا القوادة في المسبحة.

٣٤ ـ أكلت اليد ولا تشم الصنان.

٣٥ ـ من مست يده الصدر لن يأكل جناحاً.

٣٦ ـ المصارين تتخاصم في البطن.

٣٧ ـ عشائي في بطني وضوئي في عيني.

٣٨ ـ لم يجد ما يشبع به بطنه فكيف يتبع القحبة.

٣٩ ـ علمناهم الشذوذ فسبقونا إلى الذكور الكبرى.

٤٠ ـ إذا قلت صباح الخير لمشقوق فما عليك إلا أن تذهب إلى السوق.

٤١ ـ فرج البربرية مملح.

٤٢ ـ يعطي ويندم مثل فرج الخدم.

٤٣ ـ أبرد من عجز الصياد.

٤٤ ـ ذَكَرُ المعارف يوسع الشرج.

٤٥ ـ لم تلم رجليها إلا بعد خروج الريح.

٤٦ ـ رجلا اليتيم يأتيان بالوحل في عز الصيف.

٤٧ ـ يدخل بين الظفر واللحم كالوسخ.

٤٨ ـ ما حك جلدك غير ظفرك.

الوشم كتابة بالنقط

نقطة / حد

إن ما يثير انتباهنا هو الهجرة من دليل (رمز) إلى دليل آخر، مهما كان ضئيلاً (كالنقطة مثلاً)، وبالتدرج فإن الانتقال الواسع للرسوم، هذه الذخيرة غير المسموعة للأشياء، يمتد من حفر صخري مثلاً إلى خط، مروراً بزربية (بساط)، بوشم، بهلال، أو بمنديل مُوَشَّح. ولمن هذا الاضطراب في الأدلة ليس إلا حافزاً (مسافراً هو الآخر) لتساؤلنا. إذاً، إنه انتقال للأدلة ضمن سلسلة مغامرة، حيث يربّح تشخيصها مرة بفك المعنى، وبتجميد هذه الهجرة في حركة بيضاء، مرة ثانية، ماحية، بمعنى ما، الفضاء الدوراني الذي يتقلص إلى نقطة، حد.

من أين نبدأ؟ لقد رسم أ. دورير A. Durer الذي طُلب منه نقل مشهد رؤيا يوحنا، ملاكاً ناشراً جناحيه، وشاهراً سيفه على جبهة راهب راكع. ولا يمكن أن نعرف أبداً ما إذا كان الملاك يحمل قلماً أو حدّاً خاصاً بالوشم، ليس هذا مهماً. هذه الحركة المعلقة يمكنني، من خلال المعرفة الخاصة بالحفريات، مساءلتها واختطافها، إذ إن التاريخ سيعلمني إن كان من الممكن حصول حركة

مماثلة أم لا. إن اللغز سيمحى بالحديث التاريخي، وسيجد الحد مكانه، في حالة (الوشم) كما في حالة أخرى (كتابة على جبهة الراهب). ونتيجة لهذا الاستبدال سيطلب مني أن أتخيل. أن مصير الحركة برمته سيتغير، عند الطريق، فالملاك الواشم والملاك الحافر كانعكاس لهذه الحركة الدورانية في المرآة، سينفصلان، ويسقطان معاً في المجال التاريخي للأدلة. إنه استبدال متسرع، بحسب اعتقادنا، إذ ماذا سيقول لنا التاريخ، فيما لو أنه، بخداع ساذج، (الطريقة التذكرية هي التي تحافظ هنا، على المعنى) يري في ذاتي المجال الوهمي لهوية مجنونة؟

ومن غير شك، فإن بإمكاني أن أمنح سنداً للخط المتداخل دلائلياً، فأبحث، مثلاً، في الحفر الصخري، عن التعيين التماثلي الذي لا يزال قائماً في الرسم أو الوشم أو الزرابي (البسط)، وقد أبحث بدقة أكثر عن أثر لرقصة قديمة في علامة زربية. وهكذا أستطيع التنفس، بعد أن أحبس نفسي داخل هذه الهوية المذهلة والدائرية.

وحتى أستطيع كتابة العلاقة الدفينة لانفراط الأدلة، يمكنني أن أربط وأفك جسمي بحسب تقنية الراحة (والحكمة)، ثم أنتهي بالاعتقاد في أن الموت المقدر علي، وفي مكاني، والرسم العاري بشكل تصاعدي لوحدتي. هو نقطة، حد. وليس هناك ما يمنعني من التفكير في أن الموت المقنّع (والحفريات هي لغزه التائه) قد هيأ لشهوتي الذاتية احتفالاً، أو على الأصح صورة احتفال. وسيكفي أن ألقي نظرة على حفرية حيوانية حتى تمحي فوضاي في دليل عجيب.

١ ـ المحرم المضاعف

لا بد لهذه الشهوة مهما كانت مبتغاة، أن تفصح عن أساسها النظري. ولنقل موقتاً إن الكتابة (في معناها الواسع) هي كل نظام دلائلي بصري أو فضائي، وإن

التمييز التقليدي بين المرسوم[1] والمكتوب تنفضح هشاشة صحته. لقد بين جاك دريدا كيف أن المعرفة الغربية (منذ الإغريق) ارتبطت بمسألة الكتابة، فالمقولات الأساسية كالمعقول / المحسوس، والحضور / الغياب الخ... تحيل على نظام إيديولوجي، هذا الذي ربط الغرب من خلاله تاريخ مجاله المعرفي (Son Epistème) بمغامرة كتابية، تكبت، بهذه الطريقة، كل كتابة مرسومة غير قابلة للخضوع لمثل هذا النفوذ الميتافيزيقي. وما دامت الكلمة أولية، واللغة هي (التعبير) عن هذه الميتافيزيقيا (عن مضمون متعال بالنسبة للغة)، فإن الكتابة أصبحت ببساطة تنكراً لمثل هذا الفعل. إنها المتنكر المضاعف لـ (مضمون) يوجد دائماً في مكان آخر. إن دريدا يدين المصادفات المتمركزة حول اللوغوس، والتي لا تزال موجودة في المجال نفسه للسنيات والدلائلية، أي العلوم التي تعتبر أشد (العلوم الإنسانية) خضوعاً للشكلية في الوقت الراهن، وعندما يعيد دريدا النظر في الدليل، ومفهوم الدليل، على هذا النحو، فإنه يهدف إلى تفكيك الحديث الميتافيزيقي بدخيلتنا. فالأثر الدريدي (نسبة إلى دريدا) هو دليل لا أصل له، دليل يسكن الفرق الأكثر عنفاً[2] ولهذا فإن الوجود الموشوم، والمكتوب (L'ECRIT) الموشوم يمكنهما أن يتأسسا داخل هذه الإشكالية. ولنقل إن تفكيكاً مماثلاً للمعرفة الغربية يستجيب لرغبتنا، إذ إن ثقافتنا للغرب تستدعي ابتعاداً مماثلاً عن المركز. ويسمح لنا عمل دريدا بإعادة النظر في وضع الثقافات الأقل تمركزاً حول اللوغوس[3].

---

(١) ترجمنا Pictographie، المرسوم، وهو «استعمال صورة تشخيصية بهدف التواصل المكتوب عند الإيسكيمو مثلاً»، أما كلمة Pictogramme فقد ترجمناها بالرسم. (م).

(٢) راجع

- Jaques derrida. De la grammatologie, ed. De Minuit, 1967. et Sémiologie et grammatologie, informations sur les science socials, 1969.

- F. Wall. La structure, Le sujet, La trace, in quest-ce que le structurslisme? Le Seuil, 1968.

(٣) أنظر أيضاً في مقاربة مغايرة، كتاب رولان باروط: =

فالثقافة الصينية أو العربية تعاملت كل منهما مع مفهوم الدليل بطريقة مغايرة. والنموذج المعروف / غير المعروف هو الخط الذي يندمج في هذه الحالة بالإنتاج النصي ويفجر بمعنى ما وجهي الدليل معاً، دالاً ومدلولاً. إن الخط يؤسس المعرفة في الأثر المخطط داخل أعتى الماديات، أي نقطة، حد، وهو دليل غير فاقد بالتدقيق لأصله، ولكنه على الأصح الذي حركتُه نفسها هي الفضاء الدوراني لتساؤلنا ومحونا.

ومن ثم يجب أن نعضد مرحلياًس هذا الانقلاب للقيم التي تربط الكلام بالكتابة حتى نتفق على أن الوشم هو كتابة بالنقط (هذه هي التسمية التي استعملها العرب أحياناً للدليل على الوشم)، نفترض أنها تخضع لمعرفة، لمعرفة فعلْ، لرغبة، لانتقال الأدلة المكتوبة مرة على الجسم، والمهاجرة في فضاءات أخرى مرة ثانية، هذه الأدلة هي التي غالباً ما لم نعد نعرف رمزها الأصلي، ولكن كتابتها الموجودة إلى الآن تتحدى نظرياتنا عن الدليل.

سيقول لنا اللغوي المتعصب بأن الوشم هو بالفعل نظام دلائلي، ولكنه ثانوي إلى حد بعيد، أنه، هو الآخر، ليس لغة، ما دام لا يخضع لاقتصاد التحليل الصوتي ثم سيستأنف قوله. أبدأ أولاً، قبل أن تباشر موضوعك (الوشم) بتركيب علم جديد هو الكتابيّة La Graphématique التي ستسمح بتحليل التركيب الخاص لكل نظام دلائلي. وسنرى فيما بعد ما إذا كان تركيب نظرية عامة مقارنة ممكناً (ولكن أشُكُّ في هذا) أم لا. إن التداخل الدلائلي لا وجود له[١].

غير أن هذا المنهج يصمت عن الافتراضات الميتافيزيقية التي تسيجه. إننا

= I. empire des signes (Le Japon). Skira, Génève, 1970.

(١) وهو نفس مايقوله تقريباً العالم اللغوي E.A. LLORACH.
Les graphésmes du point de vue grphématique, in Langage Gallimard, 1968, p 151-595.

نلغي المسألة الخاصة نفسها بالدليل المكتوب، بمعنى تخيل الدليل في نهاية الأمر، انطلاقاً من الادعاء القائل إن العلم يهدف إلى تراكم الأحداث وتدقيق المناهج. ولكننا نعلم من خلال لاكان Lacan أن (حد الرغبة) لا يتبع سبيلاً واحداً، فالدليل المكتوب ليس مجرد حجاب أو تنكر، بل إن له موقعاً أساسياً في حديث اللاوعي.

فهذا الجواب (جواب للسنيات المتعصبة) التبسيطي، القمعي، الذي استبدت به المعرفة التراكمية (ولكن ماذا تراكم بالضبط؟) مرفوض من قبل التحليل الذي يعارضه، هذا التحليل الذي يعتبر المرسوم ذريعة لمعرفة متعالية، هي نفسها ليست مجالاً لمجموعة غير مسموعة من الكتابات التي تحب قراءتها ضمن حركتها الأكثر مغايرة، والأكثر بعداً عن الاختزال.

هناك سبب آخر يثير اهتماماً بالوشم، ويتعلق بالتحريم المسلط عليه من قبل الأديان التوحيدية، كأن الكتابة الإلهية أرادت بالتطريس D(un Trait Palimpseste محو كل الكتابات السابقة عليها، وبخاصة الكتابة المسطرة على الجسم. وعلى الرغم من أن نُصُوص الكتاب المقدس تتميز بغموضها (إنها حديث نهشة الاستعارة والرمز)، فإن باستطاعتنا الآن التنبيه إلى أن الدين في ارتباطه بالكتابة، رمى بالوشم في مجال المحرمات، ولهذا السبب نفسه تحب العودة إلى الكتابات القديمة المكبوتة التي لم تتوقف لحظة عن الحلول فينا.

لقد طُرح تساؤل عما إذا كان دليل قايين (قابيل) في سفر التكوين ودليل خاتم الله في رؤينا يوحنا موشومين[1]. جاء في الكتاب المقدس «فقال له الرب لذلك كل من قتل قايين فسبعة أضعاف ينتقم منه». وجعل الرب لقايين علامة لكي لا يقتله كل من وجده (الإصحاح الرابع ـ ١٥) ويظهر أن الدليل (العلامة) كان في

---

(١) راجع J. HERBER, Notes sur les tatouages, au MAROC, HESPERIS, RABAT ler et 2e trim 1949.

الجبهة. وربما كان دليل قضاء الله بحسب اعتقاد جيمس فرايزر(1) قد جعل، بمعنى ما، اغتيال يابال (هابيل) صعباً، وبدل أن يكون هذا الدليل إشارة، ومشيراً، فإنه ربما كون نظاماً أقوى من الموت. ومهما كان التفسير التاريخي، فإن المكان الذي يُعقد فيه التدوين المكتوب والأسطورة الإلهية للأثر المؤصل. لقد اختطف الله الدليل عندما منحه أصلاً(2). وأسطورة الأصل، ميتافيزيقيا، كمثل البلاغة البورخيسية Borgesienne(3) التي تتجمد في الفعل نفسه الذي جعل منها دليلاً وأعطاها الحياة، بعد أن انقسمت على نفسها داخل الزمن الدائري بحثاً عن كلمة، عن كلمة واحدة بإمكانها اختصار العالم.

هناك نصوص أخرى في الكتاب المقدس تذكر علامة بالحديد المُحَمّى، وهي تعبير عن الإهانة والاستعباد، وسيطبق العالم الغربي هذا النوع من الترقيم على السجناء والمنفيين. جاء في سفر الخروج أن موسى قال: «وتخبر ابنك في ذلك اليوم قائلاً من أجل ما صنع إلي الرب حين أخرجني من مصر، ويكون لك علامة على يدك وتذكاراً بين عينيك لكي تكون شريعة الرب في فمك» (الإصحاح الثاني عشر ـ ٨/ ٩)، ثم جاء في رؤيا يوحنا «وبعد هذا رأيت أربعة ملائكة واقفين على أربع زوايا الأرض ممسكين أربع رياح الأرض لكي لا تهب ريح على الأرض ولا على البحر ولا على شجرة ما. ورأيت ملاكاً طالعاً من

---

(1) Le Folklore de ?ancien testament, P. Geuthner, 1924.

(٢) لنلاحظ أن هذا الدليل يوجد لدى اليهود المغاربة الذين يشمون جبين الرضعاء أيضاً. ونعلم، من جهة أخرى، أن الجبين هو مكان التفكير بالنسبة للإسلام. جاء في القرآن ﴿وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتُنَا بَيِّنَٰتٍ تَعْرِفُ فِى وُجُوهِ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱلْمُنكَرَ﴾ [سورة الحج، الآية: ٧١]. وسيظهر، بحسب القول المأثور، المسيح الكذاب وعلى جبينه علامة كفر.

(٣) تنتسب البلاغة البوريخيسية إلى الكاتب الفنزويلي جورج لوي بورخيس (ولد في بوينس إيريس سنة ١٨٩٩)، وهو من بين أكبر كُتَّاب القرن العشرين. وقد اشتهر باهتمامه المتخصص في الأساطير الإنسانية، من مختلف اللغات، منها العربية. حَوَّلَ بَحثَهُ إلى روايات حقيقية كأنه أراد محو وإلغاء الفرق الموجود بين العلم والخيال.

مشرق الشمس معه ختم الله فنادى بصوت عظيم إلى الملائكة الأربعة الذي أعطوا أن يضروا الأرض والبحر قائلاً لا تضروا الأرض ولا البحر ولا الأشجار حتى نختم عبيد إلهنا على جباههم. وسمعت عدد المختومين مائة وأربعة وأربعين ألفاً مختومين من كل سبط من بني إسرائيل». (الإصحاح السابع ـ ١، ٢، ٣، ٤). وأيضاً، «وله (أي المسيح الذي كان يركب فرساً أبيض) على ثوبه وعلى فخذه اسم مكتوب ملك الملوك ورب الأرباب» (الإصحاح التاسع عشر ـ ١٦). وفي سفر الخروج: «لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض» (الإصحاح العشرون ـ ٤).

إن هذا النوع من العلامة مستعمل، في نصوص الكتاب المقدس، لتعيين دليل الإيمان، أي تمييز شعب الأوفياء عن غيره. فالأمر يتعلق بنظام تراتبي بين المؤمنين والكافرين، بين الأحرار والعبيد، بين النساء المحصنات والعاهرات. وباختصار سنعثر على هذا التقسيم الثنائي بين الطاهر والنجس. وستخص الثقافات ذات التأثير اليهودي ـ المسيحي الوشم، في ما بعد، بمجال البربرية، والأوباش، والمرض العقلي. وشهادة عالم الإجرام لمبرصو (القرن ١٩) مثيرة للسخرية عندما يقول: لا شيء يبدو طبيعياً أكثر من مشاهدة استعمال شائع لدى البرابرة وشعوب ما قبل التاريخ يعود إلى الظهور بين الطبقات التي احتفظت، مثلما تحتفظ أعماق البحر بحرارتها، بالعادات، والخرفات، بل وحتى بأناشيد الشعوب البدائية، ولهؤلاء مثل أولئك، الانفعالات العنيفة والحساسية الفاترة، والغرور السخيف، بل ويتعرون في حالات كثيرة.

وبطبيعة الحال فإن أي أحد لم يعد يجهر بمثل هذه البلادة، بخاصة وقد أثارت إعجاب النساء اللواتي كن يرتدين، على الساحل الأزرق، بعد الحرب العالمية الثانية، ملابس السباحة، وجسمهُنَّ مزيّن بالوشم العابر مستنسخاً من

لوحات أشهر الرسامين المحدثين. لقد كان من المفروش أن تعاني هؤلاء النساء من الاضطراب الناتج عن ارتداء اللباس المكتوب الذي هو الوشم، ولكن الاستبدال لم يكن بإمكانه الدوام، لأنه كان على النقيض من اقتصاد الموضة القائم على اللباس. ومع ذلك فقد أثارت العودة إلى الوشم تنافساً مرعباً بينه وبين اللباس.

والآن ماذا عن الإسلام؟ صمت الإسلام عن موضوع الوشم، ولكن حديثاً يقول ضمنياً «لُعِنت الواشمة والمُسْتوشِمة»، فأصبح الوشم بمرتبة الربا، لأن تبديل كتابة مقدسة بكتابة بالنقط يكاد يعصف بالتراتب الإلهي للأدلة، وهو تراتب أمرت به الكتابة التي ترجع إلى قضاء إلهي، إلى حديث متعال. إن على القراءة غير الدينية للجسم أن تخضع إذاً، أثناء تداول الأنظمة والأحاديث، إلى القانون الحمدلي، الذي له وحده القدرة على حجب الحرف المخطوف والجسم المختل. ولكن التصوف الإسلامي (من خلال صيغته المثيرة) سيجمع بين القانونين معاً، ويعزلهما بتدمير جارف، حتى أننا لا نعرف أي القانونين مختلس في هذه العملية، وهنا تجدر الإشارة إلى البسملة الموشومة على فروج عاهرات بنغازي بليبيا، وفي هذا الإطار نتذكر أيضاً هذه الصورة المألوفة في الشعر الجاهلي:

يقول زهير:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراجِ فالمتلثم

ديار لها بالرقمتين كأنها ... مراجع وشم في نواشر معصم

ومن جهة أخرى فإن الإنكار الديني للصورة المشخصة يبقى متساوي الحدين باستمرار، ويمكن أن نتساءل عما إذا كان هذا المحرم (الموجه ضد عبادة الأوثان في الجاهلية) لم يعضد بصيغة مفارقة الكتابة التي أراد الإسلام كبتها وسنرى في ما بعد كيف أن الخط العربي انتهك بأسلوب رائع هذا

المحرم، في الوقت نفسه الذي بقي فيه مخلصاً للكلام الإلهي، ولهذا فإن النقاش حول التشخيص يبقى هنا ثانوياً، فالغرب هو الذي سيوليه أهمية قصوى[1]. فليس التصوير وحده (وهو بالأساس تجريدي) الذي كان قادراً على التعايش مع الفنون التشخيصية (وبالأخص فن المنمنمات التي عاصرت مسرح خيال الظل في العالم العربي)، بل إنه أصبح على رغم التحريم القريب أو البعيد عن الصراحة، ذخيرة معممة للأدلة.

فهذا المحرم المزدوج (تحريم ديني، وتحريم نظري لدى اللغويين بخاصة) يبرر اهتمامنا بالوشم، ويعثر على حجة إضافية في تاريخنا الحاضر، فالمثقفون في الدول التي لا تزال تحت الهيمنة الغربية يدافعون عن فكرة ثقافة وطنية، أي ثقافة إيجابية، وهي ليست إلا السمة الإيديولوجية للبورجوازية الصغيرة.

فباسم الثقافة الوطنية تصادر وتحتقر قيم الثقافة الشعبية، التي هي أقل اعتماداً على الكتابة، وأكثر حساسية لاستمرارية تاريخية مكتوبة على الجسم. وبفضل نقد إيديولوجية مماثلة تستطيع المعرفة أن تُؤسَّس نظرياً، وتأخذ دورها في فن الحياة.

٢ ـ وخزة، وشمة، وشم، كتابة

تعني Stigma في اليونانية وخزة بالحديد المحمى أو الوشم بأداة حادة، تبعاً للتقاليد اليونانية، أو الوشم بصفة عامة، بحسب رواية هيرودوت.

Stizo هو فعل وخز، وضع علامة بالحديد المحمى أو أداة حادة، علّم فرساً، رقَّم. نجد هنا ثلاثة أنواع معينة من التسجيل، أولها وصف اجتماعي للترتيب

---

(١) ينحاز الكتاب المخصص لفن الرسم العربي (SKIRA 1962) إلى هذه الحركة، ويعطي أهمية بالغة لفن المنمنمات الذي هو فن ثانوي بالنسبة للثقافة العربية. وهذا الفن يسمح للغرب بطبيعة الحال أن يخفي الفرق.

(رسم بعيراً، شخصاً، عبداً)، وثانيها رسم الوشم، وثالثتها وهي الترقيم بالنقط، تشهد على استحالة التخلص من مرحلة الكتابة من صور وتنقيط من الفضاء اللغوي. ولذا تجب إعادة النظر في استراتيجية التنقيط الدقيقة داخل النص.

وكلمة Stigmate (ندبة) تجنح نحو الزوال في الفرنسية، كما هو الحال بالنسبة لفعل Matacher (**علَّم، وسجَّل**)، **وتترك المكان لصالح كلمة** Trace (**أثر**)، و Marque (**سمة**) دون أن ننسى مصطلح االشهوة في البلاغة اللاكانية (**نسبة إلى لاكان**)، أما عند ميشيل فوكو إن تكرار استعمال كلمة Pointe (**حد**) يثيرنا.

وشمة: (فعل: وشم). جاء في لسان العرب «ابن سيده: الوشم ما تجعله المرأة على ذراعيها ثم تحشوه بالنُّوءُور، وهو دخان الشحم» وأيضاً «أو وشوم الظبية والمهاة، خطوط في الذراعين». وفي حديث أبي بكر «أشرف من كنيف، وأسماء بنت عُمَيس موشومة اليد ممسكة، أي منقوشة اليد بالحناء». وفي مكان آخر من اللسان «وأوشمت الأرض إذا رأيت فيها شيئاً من النبات. وأوشمت السماء إذا بدا منها برق». ثم «وأوشمت المرأة: بدا ثديها ينتأ كما يُوشِم البرق» ثم «ويقال بيننا وشيمة أي كلام شر وعداوة. وما عصاه وشمةً أي طرفة عين» وَوَشَم قريبةٌ في أصلها من فعل وَسَمَ، مما يجعلنا نعتقد بأن هناك قرابة بين الوشم الإنساني والهدي أثناء الحج في مكة (والوسام: ما وسم به البعير من ضروب الصور)[1].

فهذه السلسلة الاستعارية (وستطرق في ما بعد للبلاغة الخاصة بالوشم) تعمم الكتابة بحسب أعضاء الجسم، بإخفاء المعنى في رمز دائري مغلق، مما يفسر

---

(١) هذا على الأقل ما يفكر فيه الباحث

M. Gaudefroy-Demonbynes, les Institution Musulmanes, Flammarion, 1953, p: 59-60.

بوضوح التوتر الموجود في الإسلام بين الكتابة الجاهلية وبين كتابة القرآن ﴿كُن فَيَكُونُ﴾ القائمة على جُمَل مسجوعة، اعتبرت كتجاوز، لا يمكن التراجع عنه، لمجمل الكتابات السابقة عليها. ومع ذلك فإن كلمة وشمة استمر استعمالها في الأدب العربي[1].

الوشم Tatouage اسم بوليتزي أصله Tatou أو Tatahou (و Ta معناها رسم). وقد قيده الملاح كوك Cook للمرة الأولى على شكل Tatow (وتحولت في اللغة الإنكليزية إلى Tatoo وهي فِعْلٌ). وهذه الكلمة قليلاً ما تستعمل في الفرنسية خارج معناها الضيق. ولم أنس، في عملي، أن انتقال هذه الكلمة في أحد نصوصي[2] تجعلها بعيدة عن الذين لا يعرفون غير سمة الإهانة (عند السجناء والمنفيين).

وسنضاعف في هذه اللعبة المعجمية من إيحاء هذه الكلمات الثلاث والعلاقة الموجودة بينها، وهي وخزة، وشمة، طاطاهو / Stigma / Washma) Tatahou)، زيادة على موسيقيتها البسيطة، وصداها الواضح عند المقابلة بينها. وليست الكتابة بالنسبة لي إلا حصراً للنرجسية الثقافية، وحصراً للانتقال من الوشم إلى الحرف من أجل تحقيق متعة منتجة، ومن ثم تحييد معنى كل الأشكال الكتابية ومزجه بالأثر المتلاشي لبعض الألفاظ، بعيداً عن كل خديعة (مدرسة) نظرية أو منهجية. هنا تتجلى متعة الكتابة.

٣ ـ اللعبة الهندسية:

إن تجاوز الكتابة ـ كأعلى شكل لتخيلنا ـ أصبح محتملاً، إذ يظهر أن عهد ما هو سمعي ـ بصري يعلن عن إفلاس التقنيو ـ الرمزية لليد. فهل ستستبدل الدائرة

---

(١) وشمة هو عنوان فيلم المخرج السينمائي المغربي حميد بناني.

(٢) وشمة هو عنوان فيلم المخرج السينمائي المغربي حميد بناني.

المتصلة بالعلاقة بين المسموع المكتوب؟ يظهر أن ميلاد الدلائلية راجع لضياع مثل هذا الاقتصاد الخاص بالجسم. لقد سبق لمالارميه أن حلّل هذا الانفصام بصدد التجمع الأولي للأشكال التي يتحدث عنها ا. لوروا ـ كوران A. Leroi - Gouuran[١]، وهي: التقنية واللغة والتشخيص. إن التغيرات المالارمية تترجم الجسم إلى دليل خالص في فضاء لا تتوقف كتابته، هذا الفضاء الذي يوجد مركزه وصوره في حالة تدوين متحررة من التصور الأدبي، نتيجة تبدد الكتابة بلعبة مصادفة. فالمكان الهارب لهذه الشاعرية المتداخلة دلائلياً قد يكون مثلاً، هو هذه الحركة «علينا أن نعرف بأن الراقصة **ليست امرأة** ترقص، ومن أجل هذه العلامات المتعارضة فهي **ليست امرأة**، ولكنها استعارة تلخص مظهراً من المظاهر الثانوية لشكلنا كسيف، قدح، وردة الخ... وإنها لا **ترقص** وإنما توحي، من خلال مُدهش الصورة المختصرة والاندفاعات وبكتابتها الجسدية، بما تتطلبه من نثر وحوار ووصف لغاية التعبير. إنها بالأحرى قصيدة متخلصة من كل يد خطاط»[٢]. فـ «الوجود الراقص» هو حد نظري للغة، أو بدقة أكثر، يحيا من هذه الحيرة بين الكلام والكتابة، إذ إن الجسم الراقص يكتب الكلام ويحطمه، يجرد من الفضاء هندسة دقيقة ومتعددة الأصوات، إنه زوبعة القوانين، انعكاس الخطوط، ومحو الأثر الذي بواسطته ينطق الأصل (الجسم) ويمحق. لا يتعلق الأمر إطلاقاً في تحليلنا بالعودة إلى أصل (طبيعي)، ووهم كتاب الطبيعة المفتوح، كمثل الكتابة على الرمل أو آثار الأصابع فوق الثلج، التي كان صيادو عصر ما قبل التاريخ يتواصلون بواسطتها. إن العودة إلى صورة بساط الثلج تؤدي بنا إلى الطوطمية[٣]. ويحاول نصنا أن يعين مادية الإيماءة

---

(١) يعطينا علم الإحاثة الجمالي درساً في التواضع. أنظر:

le Geste et la Parole, S. Michel, t1, 1964 et t2 1965.

(2) Crayonné au Théâtre, in Oeuvres complètes, Gallimard, 1945, p: 304.

(٣) أنظر J. G. FEVRIER, Histoire de lécriture, Payot, 1949, p:18.

والخط. لقد كانت الكتابة مرتبطة، في بداية الثقافة الإنسانية، بالخاصية المادية للإيماء والخط وارتكز مجمل تاريخها على تقليص تعدد بعديتها وتعدد أصواتها حتى انتظمت داخل التركيب السطري[١]، ولم يقم الخط بغير إغاظة التقسيم بين الكتابة والصوت، وسيُعتبر، في أحسن الأحوال، صورة بلاغية. ولكننا سنرى أن الخط بلاغة هادية، تفجر الدليل اللغوي، بل إن الحركة الخطية تدفع بالدليل اللغوي إلى ما هو أبعد من ذاته، أي إلى فضاء مرسوم لا يخضع إلى قوانين اللغة. ولهذا فإن الحرف المخطط ليس كلياً حرفاً، إنه بالأحرى شيء يتموضع بين الكتابة والموسيقى[٢]. لنعد إلى طريقة الوشم، ولنفترض مع فيفريي Fevrier أن (الكتابة تبدأ فعلاَ مع الدليل المادي، وريث الرمز[٣]). لقد كانت الكتابة تركيباً/ اختصاراً خاصاً للإيماءة والخط، ومن ثم استطاع الإنسان، بفضل التشخيص الإيمائي، نقل الأدلة من فضاء إلى فضاء آخر. هكذا يكتب الوشم على الجسم في حركية معينة للإيماءة والكتابة الأبجدية والكتابة التصويرية[٤]. إنه يدخل ضمن الهوة الفاصلة، بين الصوت والمكتوب، هذه الهوة التي تحدد المعنى المعتاد للكتابة. ويتأسس الوشم في هذا اللااستقرار للأنظمة الدلائلية، ينشر الحركة التصويرية بطريقته الخاصة. إن الوشم كشهادة على كتابة هي الآن مندثرة، يثبت حضوره، بحسب تخطيط شبه جامد، في مفارقة طال نسيانها واشتد اختصارها، مما مكّن من النظر إلى الوشم كمجرد تأمل تزييني في الموت. إن الميت الذي وشم، هو بالفعل مكتوب بطريقة مزدوجة، بالوشم وشاهدة القبر. إنه جسم مزين، من خلال الموت، يرتبط

---

(١) تعتبر أعمال جاك دريدا حاسمة بالنسبة لأي مناقشة.

(٢) أدرك كلود ليفي ستروس هذه العلاقة المتقلبة بين الموسيقى والخط، أنظر مقدمة كتاب النّيئ والمطبوخ، Plon, 1964.

(3) FEVRIER, Op. Cit. p:17.

(٤) الكتابة التصويرية Ideographie هي كتابة بالكلمات، وتتميز عن المرسوم La pictographie، المركبة من عناصر متتالية تقود على مواضيع (واقعية) أو على رموز.

بفارق / بإضافة ويمكن أن نستمر في التأمل في قبر فارغ من الميت الذي كان قد وشم. إن الأمر، هنا، لا يتعلق بسحرية متعلقة بالكتابة، ولكن بالتفكير معنا **تطوير وجهة نظرنا** التي تنطلق من أن الجسم الموشوم يستمر في التجلي خلال الموت كأن الوشم قد سرق شاهدة القبر.

إن الوشم، في الأصل، علامة رمز ـ صورية. وما يثير دهشتنا هو أن الإنسان تعلق في إصرار بالارتجاج الهندسي لأدلة ميتة، مثل علامة وشم، زربية (بساط)، آنية من الفخار، وشاح مرسوم. والعلاقات بين هذه الأنظمة بعيدة عن أن تكون جلية، ولكن يظهر أن العلاقة بين الوشم والتصوير يمكن أن تكون قابلة للتفسير. يقول فيفريي: «إننا نمسك بوضوح أكثر، وفي حالة خاصة، بالرابط بين الوشم وأدلة الكتابة، مهما تطوَّر شكل الرابط. وبهذه المناسبة نشير إلى كتابة نزيبيدي NSIBIDI العجيبة، لقد مورست هذه الكتابة في مطلع هذا القرن على يد أعضاء جماعة سرية، بجنوب نيجيريا، بل ليس من المؤكد أن تكون الكتابة بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي وسيلة لتسجيل الكلام كاملاً. إنها بالأحرى انتقاء لرموز، وحروف، لكل منها في الوقت نفسه قيمة سحرية. هذه الكلمات عادة ما تكون موشومة على الجسم، ولها بصفة عامة خاصية صورية مركزة، وقد تمَّ ضبط معناها في مناسبات عدة. فإذا عزَّ المعنى على غير المستأنس بها، فإنه يكون في تمام الوضوح بالنسبة لمن شرح له التصور الذي يكاد يقرب من التبسيط. وهكذا فإن الدليل الخاص بالنقد (المال) يقابل قضباناً مطوية من النحاس، وتعارض الشهادات المتناقضة يترجم بخطين متشابكين، أولهما مستقيم، وثانيهما متعرج. وفكرة التجارة مرموزة برجل (تاجر) في مفترق الطريق. إنها ألغاز صغيرة تبعث على التسلية، أكثر من كونها نظاماً متجانساً للكتابة. ونكرر بأن أهميتها تكمن على الأخص في الرابط الموجود بين الدليل المكتوب والوشم»[1].

---

(1) Op. Cit, p: 30-31.

ولكن ماذا يمكن أن ننتظر من قانون يفلت منا منطقه السياقي؟ وعليه فإن المحلل الذي سيتبع طريقة فيفربي نفسها سينكب بالتالي على تحليل الوشم من خلال خاصيته الطوطمية، هذه الخاصية المفارقة التي لا تكسب صلابتها إلا في موقعها تجاه النمط الاستعاري للترتيب الطوطمي[١]. هذا اللقاء الضروري بأسماء أنواع الوشم دفعنا إلى التفريق بين تحليل الأشكال الهندسية وأسمائها التي تميز مختلف الرسوم الموشومة[٢]. ولعبة التداخل الدلائلي التي أثبتناها على هذه الشاكلة هي علامة على الفرق الدوراني الذي نتحدث عنه بإمتاع.

ولنقل بسرعة إن الوشم، كلعبة صورية، هو على عكس بعض المفاهيم الميتافيزيقية عن الوجود، إذ إن افتقاد السياق بين الوشم وتاريخه بسبب افتقاد الموضوع الذي اعتبر أصلياً. لأن تخطيط الوشم الهندسي يعمل هو الآخر على تشويه الذات، ما دامت تتبعثر في هندسة لا يُعْرَفُ أصلها في غالب الأحيان.

إن اللعبة الصورية، من الناحية المنهجية، هي إيقاع بالغ التحديد، تختصر في جدول صغير للأدلة، لبعض الأشكال الهندسية التي قد تسمح في أحسن الأحوال ببناء رياضي، ويصبح جدولاً لا نهائياً بفعل نظام التعارضات، لن الأمر يتعلق بتطوير تمارين انطلاقاً من نقطة/ حد.

وهناك إمكانية منهجية أخرى تكمن في الكشف عن (الفيزيائي ـ الجزيئي)[٣] المختفي في فضاء جسمنا، غير أن المجازفة الواضحة تتمثل في العودة إلى توهم اعتبار الوشم لغة بيولوجية ـ كونية، مكتوبة على جسمنا، صحيح أن التأبير (التداوي بوخز الإبر) يأخذ المنحى نفسه، ولكن قانون هذا الشكل الآخر من الوشم يمكن الكشف عنه، ما دمنا نداوي به المرضى بفعالية. وإلا فما معنى

---

(1) C.L. Strauss, let totemisme aujourdhui, PUF, 1962.

(٢) أنظر القسم السادس من هذا الباب.

(٣) أنظر. Emberto ECO, Sémiologie des messages Visuels, Communication. N15, 1970.

مرض ما يفتقده قانونه؟ والأشكال الهندسية، في الأصل تحيل من غير شك، على آثار أسطورية معروفة، بعضها لا يزال موجوداً (نموذج اليد في الثقافة العربية) وحمولتها الرمزية تخلخلنا في بعض الأحيان. ولكن غالبية آثار أسطورية أخرى تتوالد وتتلاشى في أدلة فارغة. وسينصب تحليلنا المقبل على إعادة تركيب المجموع بحسب القراءة التي انطلقنا منها في بداية نصنا، بل علينا أن نترك الشهوة الهندسية تطفو فوق الفضاء النقدي الذي يخترقها.

عندما نقتنع باعتبار الوشم مجرد شكل هندسي يُفْتَقَدُ الموضوع والذات الممتصان في الدليل الخالص (وليس في عدم تحقق المعنى)، وبالتالي يضطر إلى استدراك وجهة نظرنا حول التزيين (صحبة الوشم أو مستقلاً بنفسه)[1]. إن التخطيط يثير لعبة متعددة الأصوات، مقابل التوسع السطري للكلام، وهو إيقاع لا نظم له بطبيعة الحال، لأن النظم يتصل باللغة، إنه إذاً إيقاع المعنى في درجة الصفر، كل ما فيه متشبث، بصعوبة، بالانقسام التناظري للجسم، والآثار الأسطورية التي تجري ضمن شهوة براءة متقنة، لذة قصة غرامية مختفية في هذا الكتاب، إذ إن الدافع هو الذي يسمح لنا بكتابة امرأة موشومة، على ظهرها آثار أظافر دموية، إلى الحد الذي تعلقت فيه هذه الصورة (صورة رقم ٤) بين العاشق والمعشوق، كقصة العشق الموجودة في هذا الكتاب.

كيف نكتب هذه المرأة؟ ومن أجل أن نخطط جسماً يتوجب علينا في حالتنا[2]، اختبار خاضع للتصنيف الإلهي للجسم، لأن الجسم المُسلِم الموشوم يخضع لقواعد خاصة بالانبساط والانفتاح. غالباً ما يَشِمُ المغاربة جانباً واحدا من

---

(١) يقول أ. لورواكوران بصدد التزيين: «ليس من المستحيل التفكير في أن دراسة موجهة في بعض المعاني عن الفن الباليونتي بقادرة على استخلاص بعض الأحداث غير المنتظرة من الناحية اللغوية. (أنظر الكتاب السابق، ص٢٤٦).

(٢) هذا المتن المدروس مغربي.

الجسم، هو مقدماته، بينما نجد الوشم عند البولينيزيين معمماً على الجسم بكامله. ويضاف إلى هذا التقسيم الأول تقسيم ثان، وهو أن المرأة يمكنها أن تشم مقدمة جسدها، بينما يكتفي الرجل بوشم يده، أي الذراع والعضد، بمعنى أن يد الرجل لا تغادر مجال الكتابة (تَكْتُبُ وَتُكْتَبُ) ونحن بالإضافة إلى ذلك نشم مثلما نكتب، أي إنا نعطي للجانب الأيمن امتيازاً، مما لا يحطم تناظر الجسم، فالجسم مقسم إلى قسمين متناظرين بعلامة توازيه (حركة اليد الواشمة) من الجبهة، إلى الذقن، إلى ما بين النهدين. إنه خط تتفرع عنه الشهوة، لا مركز له، باستثناء مكان قراءته الخاصة، وضلاله الخاص.

لنسم ثوباً مجموع الرسوم التي تزين الجسم، ففي كلمة ثوب توجد فكرة التركيب الفيزيائي ـ الجزيئي للمادة، ثم فكرة الفضاء المنعَّم أولاً وأخيراً بحسب مفهوم الخط والكتابة. وسنرى أن هذا اللعب بالكلمات ـ ككل فن الأشكال البسيطة ـ لا يبعث على السخرية، فبعض العلامات توجد بالفعل في الزرابي (البسط) كما توجد في الأجسام الموشومة. والثوب لا يتصل بأي نظم معروف لدينا، بل إنه ينحصر في ذخيرة من الصور الهندسية قابلة هي نفسها لتستكشف بسهولة. ولنسم أدلة مهاجرة مجمل الأثواب والأشكال الهندسية التي تخترق عدة أنظمة دلائلية. والهدف من الكتابة هو تذويب حديثنا في حيوية مماثلة من خلال الانتقال من نظام دلائلي إلى نظام آخر.

قلت كيف نكتب المرأة؟ أقترح طريقتين. وبما أن للعدد مهمة الترتيب، فإن على القارئ أن يبحث عن التركيب بحسب هواه (انظر الصورة رقم ٤).

أ / الصور الأساسية.

هي ذي إذن الأشكال الهندسية (انظر الصورة رقم ٣)

ـ **النقطة** (أو سلسلة من النقاط). يمكن أن يختصر الوشم في نقطة. (إنه درجة نقطة تمهيدنا في هذا الكتاب، وستتذكرها في ما بعد).

- الخط المستقيم والزخارف التي تشتق منه.

- زخارف صليبية الشكل.

- زخارف نجمية الشكل.

- زخارف على شكل ٧.

- ما جاء على شكل شارات عسكرية.

- شكل المعيَّن.

- دائرة.

إن إنتاج ثوب ما يتشكل بحسب حركتين:

- لغة فردية اجتماعية، حيث إن قليلاً من الأدلة يكفي لإنتاج نظام دلائلي محلي (قبلي مثلاً).

- لغة مفردة شخصية، وهي أسلوب الواشمة أو الواشم ولا يظهر أن لمثل هذه الذخيرة من الأدلة، التي عادة ما تكون فارغة الدلالة، قاعدة لتعيين كل جزء من أجزاء الجسم، فاللغة المفردة هي التي تقرر هذا التعيين.

ب / الجسم المدمر

لأي اقتصاد خطي يخضع الجسم الأول المركب؟ (صورة رقم ٤). إن اختيار الأدلة تابع للصدفة، بالمعنى نفسه الذي نقتطع الأدلة ونرسمها بحسب اللحظات الهاربة لِلَذَّتِنَا.

هذه اللذة التي تعبر عنها على رغم ذلك بقرار التشويه، يعني تخريب هيكل المحرمات الإسلامية التي تحكم وثائق اللذة. وهذا معناه منح الجسم قيماً أخرى لم تُسَمَّ بعد. وتنظيماً موسعاً للأدلة. وشروحاً لها، بطريقة مغايرة، بحسب مختلف نقط الجسم. ثم تعميم إيقاع ذي قراءة متعددة الأصوات، وفي هذا ينتشر نقدنا للجسم اللاهوتي.

لقد عرفت كتابة القلب[1] مع الفلاحة، وفي نظام مماثل (يخضع اقتصاد القراءة البصرية لقانون مشابه لقانون الفلاحة)[2]. وتبقى القراءة معلقة في هذا النظام بتخطيط ثنائي البعد يقيس علاقة الثقافة بالطبيعة. إن الإنسان يكتب كما يحرث، وهذه الحركة هي التي تؤسس شبقيته. وكلمة **الخط** في العربية التي تعني **الكتابة**، **وفن الخط**، **والإملاء** تدل أيضاً على ثلم مستقيم، على خط محفور أو مرسوم على الرمل بأصبع أو عود. وفي بعض الحالات يستدعي فن الخط العربي بعض علامات التزيين التي تذكرنا بهذا النوع من كتابة القلب.

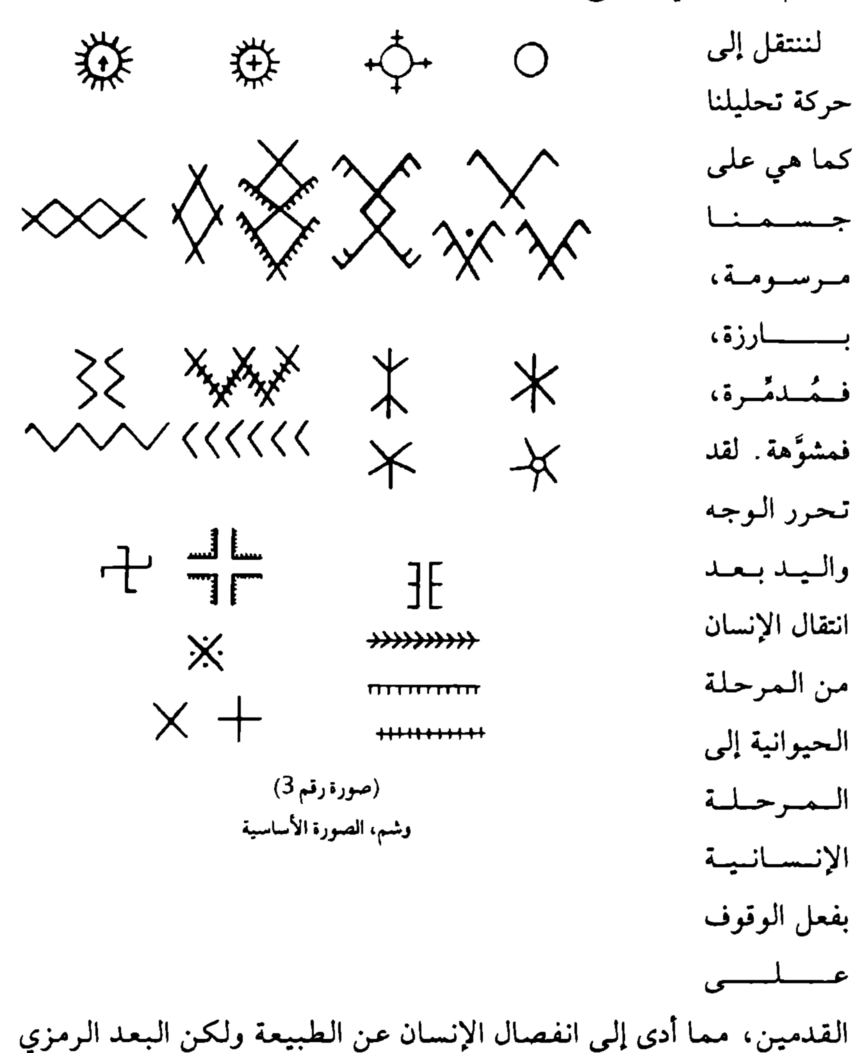
ماذا يمكن أن نقول بصدد موضوعنا؟ جاء في آية قرآنية معروفة سورة البقرة، آية: ٢٢٣، «نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم». نستطيع أن نستخلص من هذه الآية أن نكاح المرأة من الخلف مباح. وهذا تفسير مرفوض من قبل بعض الفقهاء. إننا نتحدث عن الإسلام بخاصة، هذا المكان القلبي لكلامنا. ولكن الفعل الذي يفسر الاستعارة في معنى اللواط يتطلب تراتباً، فالنكاح يبدأ من الأمام ويتابع من الخلف، وبحسب قول جابر، إذا باشر الرجل في البدء المرأة من الخلف فإن حدثاً مريبا سيحصل، هذا الحدث هو أن الطفل يولد أعمى بعد هذا النوع من الجماع. إن قاعدة النكاح تتبع إيقاعا مقدساً، واللواط - بحسب رأي الفقهاء - شر، لأن الشرج مسكن الشيطان. سيقال أن كلام جابر هو مجرد خرافة ولكن هذا الفهم في نهاية المطاف أصولاً أسطورية، وينبغي ألا ننسى أن بعض المحرمات الجنسية التي حللها فرويد لا تتعلق بغير حديث أسطوري (أوديب مثلاً). ومن العادة الإسلامية المأثورة مصاحبة الجماع

---

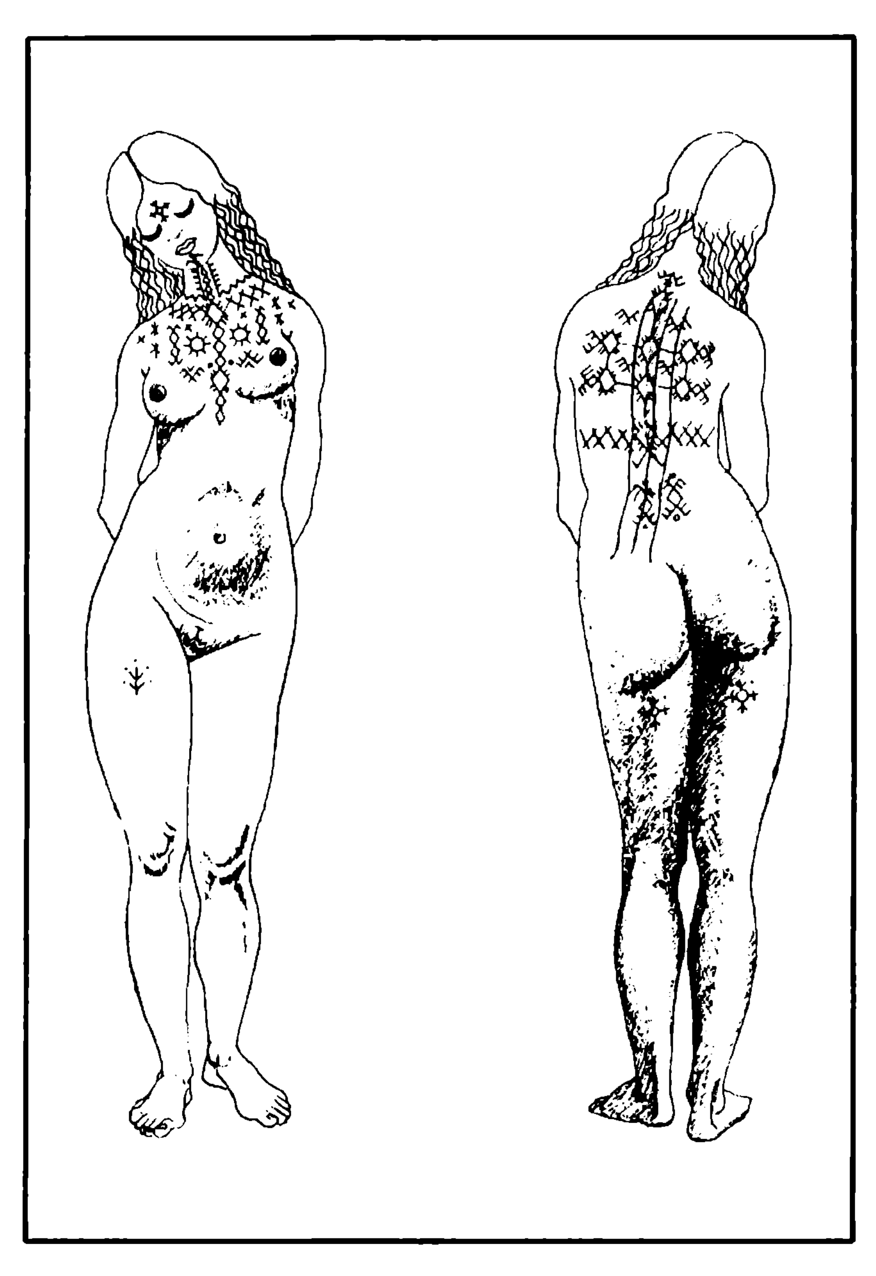
(١) L'Ecriture Boustrophédon ترجمناها بكتابة القلب، ومعناها أن الكتابة تأخذ حركة المحراث نفسها التي تقطع الأرض جيئة وذهاباً، فهي تسير في سطر وتدور في مجيئها مع سطر آخر. ونلاحظ أن طريقة تأليف الخطيبي في هذا الكتاب تتبع الطريقة نفسها. (م).

(2) J. DERRIDA, Op. Cit. p: 408.

بالكلام الإلهي، والنطق في البدء بجملة «بسم الله». إن قراءة القرآن، بحسب الشيخ النفزاوي مهيئة للجماع، وقد منح الله الشبق للبشر مرتين، مرة بقوله، ومرة بالقاعدة التقنية وقاعدة العادة التي بواسطتها يجد كل عضو من أعضاء الجسم وظيفته في الجماع.


(صورة رقم 3)
وشم، الصورة الأساسية

لننتقل إلى حركة تحليلنا كما هي على جسمنا مرسومة، بارزة، فمُدمَّرة، فمشوَّهة. لقد تحرر الوجه واليد بعد انتقال الإنسان من المرحلة الحيوانية إلى المرحلة الإنسانية بفعل الوقوف على القدمين، مما أدى إلى انفصال الإنسان عن الطبيعة ولكن البعد الرمزي للأديان.



(صورة رقم 4)
الجسم المُدَمَّر ـ وشوم

يهيئ منطقاً قمعياً يمارس على الجسم (الاستمتاع)، وليس في هذه العلاقة بين الرمز الديني والمنطق القمعي، ما يثير الدهشة. وبما أن التوازن يحرر الوجه/ الكلام، ويحافظ على اليد التشخيص، وفق تناسق منغم للقيم، فإن المركز (أثر الله) والذات (ظل لمثل هذه الصورة) يقيمان في نقاط محدودة من الجسم.

إن خلفيتنا التحليلية المرتبطة دائما بانغلاق الميتافيزيقي تنحصر في تعميم الثوب الموشوم، خلفية تحليلية معناها الاهتمام بالصدر والظهر، ثم التنقل عبر الظهر، والفخذين، والأرداف، وقد توحدت الآن كل هذه الأعضاء في نصنا. هكذا يمكن أن نعشق هذه المرأة، ونستمتع بها بحسب كيفية الجماع. إن التبادل في سلسلة المصطلحات الدلائلية، وإحداث دليل خالص (متكرر)، هو الذي بواسطته تجب متابعة الانشباك التحليلي للأثواب، شيئاً فشيئاً، خارج الدائرة الميتافيزيقية. وتثبت الكتابة حضورها بشكل فعال، من خلال الانتقال من حركة إلى أخرى ـ وبهذا يبنى مشهد عملية الوشم بفعل قليل من الإبداع النظري. وبالتالي فإن الوشم هو، من غير شك، الحالة المبتذلة للصمت والعزلة.

وبالتأكيد فإن وجه المرأة إذا كان مرئياً، في الإسلام، فلا بد له من أن يكون مصاناً باللثام[1]، ولكنه يصان بضعف اللثام وهو الوشم، كما يصان بضعف الضعف وهو الوشم بالحناء (وشم موقت)، وبالحرقوص[2] الذي يتدخل بواسطته اللون، من الدرجة الأولى ليكتب بدوره وسم هجرة أخرى. إنه تسرب للذخائر التي لا تزال تدل على التوتر المستمر بين اللغة المكتوبة والتخطيط.

تبتدئ العلامة الأساسية للوشم المغربي **بالعياشة** (ما بين الحاجبين) ويخضع

---

(١) وفي معنى موسع نغطي الوجه بلثام من الثوب أو بحركة بسيطة باليد على الفم.

(٢) أنظر القسم الخامس من هذا الباب.

تقسيم الجسم، بدءاً، إلى ما هو جبيني، وما هو واقع بين الحاجبين، وعادة ما يخضع هذا التقسيم لشكل جزئي. ثلاث نقط عمودية، أو أفقية، ويشير هيربر Herber أيضاً إلى استعمال زخرف صليبي مزين يذكرنا بعلامة الزربية (البساط)، أو بدائرة مزينة بعلامات صليبية. ولنسم عيناً ثالثة هذا الدليل الذي سندرسه. والعين الثالثة، وبحسب التفسير المتعارف عليه، تحرس من العين السلامة (ولكن ما هو السوء في حالتنا؟). إن العين الثالثة (كما هي في الصورة رقم ٤) مسافة مضاعفة، حيث إنها بداية الاقتصاد الخطي، تستبدل دليلاً (العين) بدليل آخر. إنها الوسيط الذي ينظم الجسم من جانبيه، الأيمن والأيسر. ونجد إلى أسفل على الجسم المرسوم، زوجاً من العين الثالثة يشمان الأرداف. فهذا الثالوث العتيق (تمعن في صورة رقم ٤ دائماً) يسترجع وضعاً تناظرياً بشكل مضاعف، ملغى في ما بعد في التردد بين الأمام والخلف. هذه هي الخلفية التحليلية لكتابتنا.

أما السيالة فهي وشم على الذقن، مرسوم عمودياً من الشفة السفلى إلى طرف الذقن، ويستمر على العنق والصدر بشكل زخرفة زربية (بساط) بربرية.

يتساءل هيربر بسذاجة «لماذا لا توجد علاقة بين وشوم الصدر وتقويرة الملابس؟»، وبما أن الوشم لباس مكتوب فإنه يقاوم الرؤية، إذ إن هذا اللباس المكتوب جسم. والوشم، كثوب مكتوب، يحتل منزلة بين اللباس والعري، أي أن الوشم هو اللباس الثالث بالنسبة للجسم المكسو باللباس والجسم العاري. ومن هنا يأتي اهتمامنا بالعين الثالثة. واليد الثالثة، ولم لا الرجل الثالثة؟ وبهذا يصبح الوشم غير خاضع لإذابة ميتافيزيقية، ويتبع حركة دورانية، بمعنى الانتهاك الذي لا يتوقف أبداً.

إن العين الثالثة، والثوب المعمم، والزخرفة فوق العانة (تسمى وشمة فوقه، وهي الموجودة في الأمام بحسب العادة المغربية (كما هو واضح في جسم

المرأة المرسوم على يسار الصورة)، انتقلت بطريقة أخرى إلى الظهر على شكل ثلاثة خطوط حمر، هي خدشات المخالب. هذه هي علامتنا الخاصة والحاسمة. وهكذا نحجب الجسم الحمدلي من غير خضوع للقيم الأخلاقية. إن هذه العلامة، كما لخصت هنا، هي حركة زخرفة موسعة، في وسطها الجسم (المكتوب)، المنهوش بالأحمر.

ج/ المرأة ـ العدد

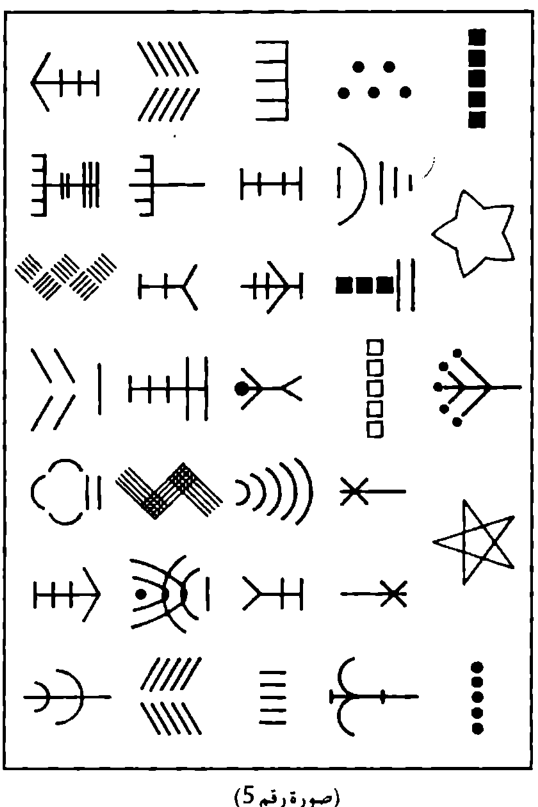
إن العالم الهندسي يفتح المجال، تحت غطاء زخرفة أخرى، لكتابة ثانية نتجت هذه المرة انطلاقاً من رمز قديم هو رقم خمسة[١]. عادة ما عرف هذا الخماسي الأجزاء على شكل مضلع نجمي ولكن أشكاله غير محدودة. فالخمسة دليل مهاجر يحمل عدة زخارف هندسية. ويثيرنا هذا الخماسي الأجزاء بثباته، وبقدرته على التشكل من مختلف المواد وفي كل فضاء، منذ عصر ما قبل التاريخ ـ كالأيدي الرافضة في العصر البقري بمنطقة طاسالي (ليبيا) ـ إلى أيامنا هذه (يد الياصيب المغربي). وهذا التعدد لا يتعارض مع زخرفته البسيطة، إذ إن التركيب متنوع بشكل مدهش (صورة رقم ٥)، ولكنه يبتكر، مع ذلك، مسافة تبعث على الدوار تفصل بين الخاصية الرمز ـ صورية التي تربطه، وبين تجاوز تعارض التشخيص ـ التجريد، كوظيفة أساسية. ولا يهمنا هنا الثراء المعجمي للخماسي الأجزاء (هذا شيء معروف)[٢] بقدر ما يهمنا إيقاعه الذي يعيد ترجمة نظام دلائلي في نظام آخر، بل تهمنا قدرة هجريته المثيرة، فالدليل الخالص يضاعف صورة كل الأشكال ويتوزع، إذ لا نعثر على تفضيل لليد

---

(١) يسميها الجميع يد فاطمة، وهو تعبير نقيض المعنى، فليست الملكية هي التي تحدد الشكل الخماسي Pentagramme ولكن فراغه وهجرته كدليل.

(2) CF. J. HERBER, La main de Fatema, hesperis, 2trim, 1967, et surtout De champault et A - R. Verbruje, le main, ses figurations au maghtebet au levant, catalogue de mussee, de ?homme, serie B, Paris 1965.

اليمنى. هناك، إذاً، يد ثالثة، كما أن هناك عيناً ثالثة ولهذه الأيدي أشكال في غالب الحالات. فالخمسة، هذه اليد المبسوطة اللامة من غير شك (إننا نحتمي بها ضد فوضى الأدلة)، هي صورة أساسية مهاجرة وتائهة في الفضاء، حيث تتفسخ لانهائية لسخها وتنحل إلى هذا التمثيل المتحرك.



(صورة رقم 5)

أشكال موشومة ذات خمسة عناصر

لا يوجد ترفع لليد اليمنى، ولكن هناك استبدالها بمشهد قضيبي للوسطى، فنحن عندما نقول «خمسة على عينيك» أو حرفياً «زب على عينيك» (ذكر على عينيك) فإننا نعلن بلا ريب عن شهوة رقم (خمسة) مفروض في حركة منشطرة، تنقلب الوسطى والذكر إلى سباب واحد، هو الضحك الصاخب نفسه. ولننظر الآن إلى ما هو أسهل في كلام الأطفال:

خمسة على عينيك العمشا

تصبح مطامشا قد الحمصا.

(خمسة على عينك العمشاء

تصبح مطموسة بحجم الحمصة).

إن الطفل الذي يلعب بالوسطى يقلد فعل اللواط، إذاً عندما يقوم شخص بهذه الحركة ضد شخص آخر، فإنه كمن يوهم بنكاحه من بعيد، كأن للوسطى قدرة على الإثارة لا تقهر، ولكن لنترك هنا فعل الوسطى ولنعد إلى حكاية خماسية الأجزاء، لها خاصية تداخل دلائلي، وهي معروفة في ليلة العرس بالصحراء المغربية، إذ تخلع الحناية (المرأة التي ترسم الحناء) بقايا الحناء عن العروسة، وبعد ذلك تلمس بيدها يد المرأة الجليسة بقربها، وتلمس هذه المرأة، بدورها، من تجلس بقربها، وهكذا دواليك حتى تلمس أيدي النساء الحاضرات، ويصبح الحفل موشوماً بأسلوب رمزي. فهذه الحركة الفارغة هي ارفع أنواع الوشم. إن الخمسة تبعد الوشم وتمسحه وبالتالي فإن الفتاة البتول (العروس) تخضع لملامسة النساء، قبل افتضاض غشاء مهبلها.

بين اليد والفرج، بين الوسطى والشرج، تدمج التقاليد الشعبية تفسيراً دينياً. فنحن نقول مثلا إن الخمسة هي النقل التصويري لـ «ال ل اه». خمسة حروف على رأس خمس أصابع. هذا تفسير، أما الثاني فهو ديني، إذ إن الخمسة بحسب التفسير القريب من نظرتنا الأولى، فإنها قد تكون تحويراً تشكيلياً لاسم الله (الجلالة)، ما دام الله ادغاماً لـ «ال» التعريف، والاسم العربي الأول للألوهية (الاه)[1] غير أن اليد (الخمسة) سابقة على الإسلام، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الشرح راجع لنوع من الفوضى التي أعادتها اللعبة الخطية،

---

(١) راجع التحليل الدقيق والعجيب الذي كتبه جاك دريدا حول غشاء المهبل في النص الملارمي.
La Double Séance, in la Dissemination, le Seuil, 1972.

بسرعة، إلى مسارها، وأكثر من ذلك، فنحن دائماً، مع هذا الشرح، داخل الانغلاق اللاهوتي.

وبما أن هذه قد حللت، فإننا نعثر بسرعة على اللعبة الهندسية للخمسة. إن الخمسة تضاعف وجودها الخاص كعدد، زيادة على الخصائص التي تميزها كتكرار. بحيث تصبح الخمسة أربعة أو ثلاثة (هل هو الثالوث القديم؟)، أو ببساطة شكلاً حائراً، ولكنه مدرك. فالصورة التي تخضع كل مرة للتقسيم تمحو العدد الذي يؤسسها، «يقول العدد خمسة أريد أن أموت، فتجيبه الأعداد الأخرى: إبدأ بالهجرة بيننا». فهذه المسابقة الموجودة بين الأعداد تجسد هنا الوشم المعمَّم الذي نعرضه هنا كأنه الجسم الثاني المعين من طرفنا (الصورة رقم ٦). على اعتبار أن الجسم الأول هو الذي تحدثنا عنه سابقاً بصدد العين الثالثة. إنه مثلث كروي، مركب من خمسة غوريات مخيطة طولياً. اثنتان في الأعلى وثلاثٌ في أسفلها. إنها وشم مرقم:

خمسة/ فرج/ إيقاع

٤ ـ اقتصاد الأدلة

إن الوشم، كلباس مكتوب، يمتلك ذخيرة بسيطة من الأدلة. ولكنها مع ذلك، تصمد أمام نظريات الإدراك (بالمعنى النفسي). لقد أعطينا، حتى الآن، أهمية للصورة الهندسية، ليس لأن هذه الصورة هي أصل مجمل الزخارف الموشومة، ولكن لأن هذا الاقتصاد الخاص بالدليل يدفع بدوران حركة القراءة التي تغير، كل مرة، موقعها. هكذا تمت خلفياتنا التحليلية السابقة بهدف خلخلة الجسم الحمدلي، مستغلين التعارضات الكامنة بين اليمنى ـ اليسرى، والأمام ـ الخلف، باحثين عن علاقة أخرى للتناظر.

إن هذه التغيرات في الموقع لا تسمح لنا، بالفعل، بالخروج من دائرة الانغلاق الحمدلي. ولا بد من أن نباشر التأمل على مستوى آخر، وبخاصة

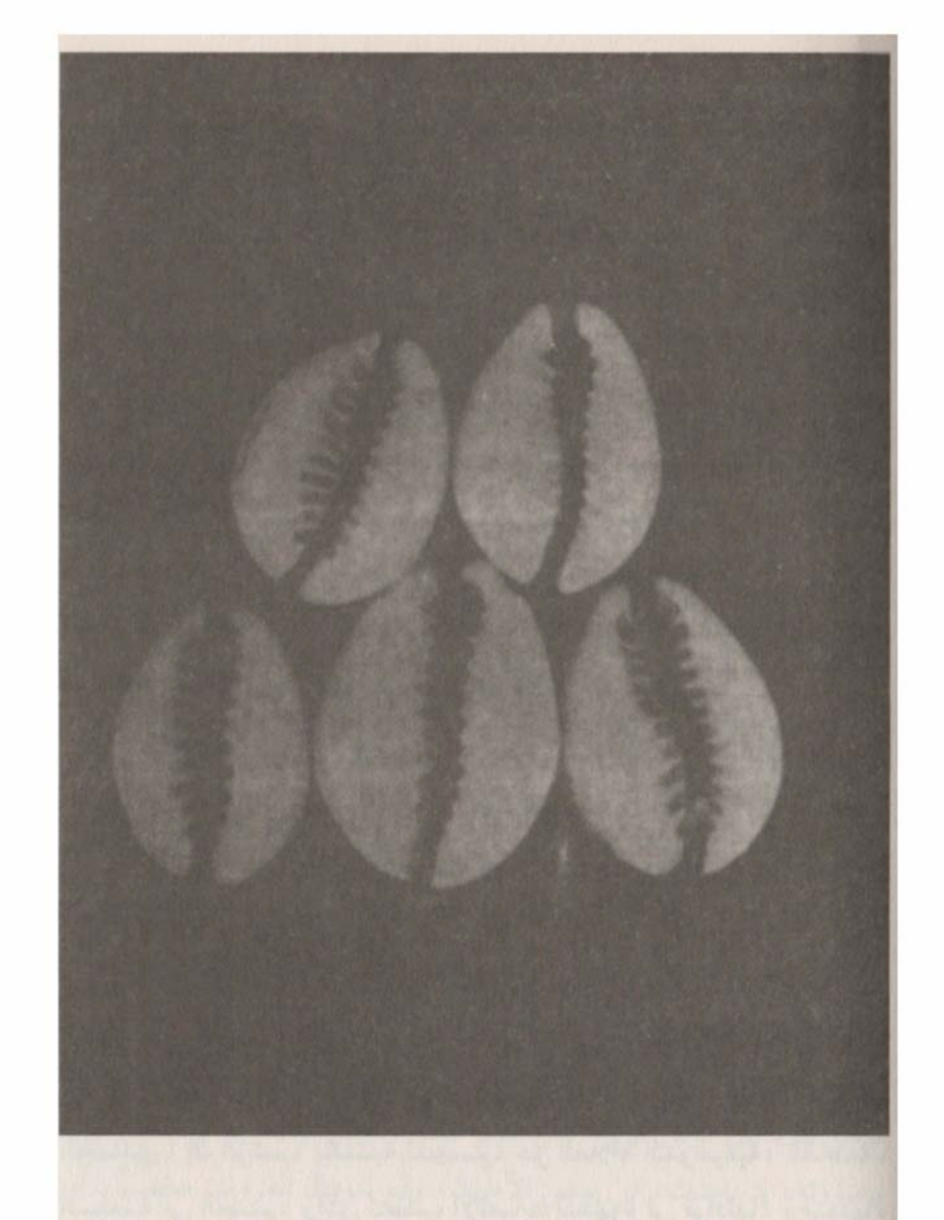
مستوى اقتصاد تبادل (الأدلة). هناك علاقة غريبة بين نظام الوشم (اقتصاده)، وبين لعبة الورق، علاقة حللها كلود ليفي ستروس، من جهة أخرى، بطريقة عجيبة[1]. ما هو الشيء الذي نتبادله عندما نمارس لعبة الورق؟ هناك أولاً تبادل صوري، كل دليل مشخص يعوض دليلاً آخر من خلال التكرار الذي يمحو الحاضر، مما دفع ببورخيس إلى القول بصدد لعبة التروكو Truco ليس الزمن إلا تخيلاً»[2]. إن لذة اللعب محو، وتصدع للزمن، واقتصاد فارغ للدليل، بحيث إننا نبادل دليلاً ميتاً بدليل آخر. هذه الحركة هي التي نعرف أهميتها الميتافيزيقية في بلاغة بورخيس. إن النص البورخيسي محو دائم، وتلفيق للنصوص التي تكونه من جميع الجوانب، ربما لأن حيلة بورخيس الأخيرة تكمن في كونه غيَّر معرفته الواسعة (كمكتبة متنقلة) إلى اقتصاد خاطئ للتبادل، أي ترصيع الأساطير والحكايات، إذ إن تقاطعها الدائري يفضي باسترسال إلى صورة الزمن الدائري. إن بورخيس ميتافيزيقي بريء بلا ريب، يعتقد بأن يستبدل ورقة بأخرى (قانونا بآخر)، مما يجعل اللعبة الدائرية، والبلاغة البورخيسية، تدهشان، على شكل انغلاق تناظري.

---

(١) يقول كلود ليفي ستروس: كل صورة من صور لعبة الورق تخضع لضرورتين، أولاهما تقوم بوظيفة مزدوجة: أن تكون موضوعاً ثم تصلح للحوار ـ أو اللعب الثنائي ـ بين لاعبين يتواجهان، وثانيهما على الصورة أن تلعب دوراً، متنقلاً مع كل ورقة إلى موضوع المجموعة أي اللعب، وعن هذه النزعة المعقدة تنتج عدة تطلبات. منها التناظر المرتبط بالوظيفة، وعدم التناظر الذي يستجيب للدور. وتحل المسألة بتبني تركيب تناظري، ولكن حسب محور مائل، ينفلت بهذه الطريقة من الصيغة غير التناظرية تماماً، التي انبسطت للدور، ولكنها تناقضت مع الوظيفة، والمتناظرة تماماً مع شكلين متناقضين من الثنائية، وينتج عن هذه الوضعية اتفاق، يحققه التعارض الثانوي بين المحور للوضوع، ومحور الصورة التي تمثله.

(TRISTES TROPIQUES, plon, 1955, p: 199).

(٢) لعبة TRUCO إسبانية، شبيهة بألعاب TAROT القديمة. أنظر Evaristo Corriego, le truco, le Seuil, 1969.



(صورة رقم 6)

خمس غوريات مخيطة

والتبادل الثاني للعبة الورق هو **إستراتيجية الشهوة**[1]، فجريان الأدلة الصورية، بتدوينه للحاضر، ينشطر بحديث صامت، عنفه كتابة شبقية بيضاء، تعلق حركة امتلاك (اللاعب الآخر) على الرغم من أن هذا العنف مقعَّد بقانون مقاوم، مرتجف. إن ممارس لعبة الورق حالم يقظ، ينحدر في اتجاه «محور مائل». يجعل التناسق (تناسق ورق اللعب وحب اللعب) على الدوام مختلاً بفعل اضطراب الجسد. انظروا إلى يد تلعب: إنها ترمي الأوراق بطريقة مائلة.

ويتم تنوع الثوب الموشوم بالحركة المائلة نفسها أيضاً. إن التناسق يخضع لنظام إلهيّ. ولكن الكتابة على الجسم تحيل على صورة عتيقة، سابقة على التناسق الإلهي للجسم. ويسمح الوشم بهذا الثنائي الشبقي بين التناسق واختلاله، هذا الاقتصاد الحي لاستهلاك عاشق وشهوة منشطرة. فالجسد الموشوم هو كتابة تخلخل مفهوم الامتلاك، إنه الكتابة التي تلح على أن تكون مقروءة، محبوبة، ومشتهاة، ضمن حركتها الأكثر إثارة وغموضاً.

يمكن للفتاة المغربية (التي لا تزال مخلصة للثقافة الشعبية) أن توشم في مناسبتين، عند البلوغ، والزواج. إن الكتابة على الجسم التام في اقتصاد الطبيعة تتجلى في الخط الذي يسم الدورة الدموية من ناحية، ومحو غشاء المهبل من ناحية ثانية.

إن البلوغ هو علامة اضطراب الأدلة الجسدية، وينحصر تحقق طقوس الجنس في مضاعفة الألم بواسطة الإبرة. وليس من خوف للفتاة البالغة سوى أن يجرفها نهر من الدم، والوشم هو تصور هذا الاستيهام، هذا الاضطراب الجسدي. إن الوشم، بالنسبة للجسم، هو العلاقة الموسيقية، القاطعة، المطعمة في الجسم، والتي تتطلب الإنصات للشهوة في فرادتها، وصمتها، وعدم قابليتها للنطق.

---

(١) نفضل هذا التعبير على الكلمة المتداولة (التواصل).

بأي علامة نسمي المهبل؟ لا يكفي القول بإن الوشم هو الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، إذ إن غشاء المهبل كمثل شاشة واقية، كعلبة العفاف، كحاجز بتُولي، كستار شفاف، ولا مرئي، يقف أمام النظر، بين داخل وخارج المرأة، أي بين الشهوة وتحققها. ليس هو الشهوة، ولا الرغبة، ولكن بينهما، ليس المستقبل ولا الحاضر، ولكن بينهما. فغشاء المهبل هو الذي تريد الشهوة اختراقه، وثقبه بالعنف الذي هو (في الوقت نفسه) الحب والقتل، أو بينهما. إن تحقق أحدهما يعدم معنى وجود غشاء المهبل[١].

ليس لدينا الآن وقت لتحليل نص دريدا حول غشاء المهبل، ولكن، ونحن نحول اشكاليته إلى رسم الوشم، نعلم مع ذلك كيف نقلت من الاختزال الاثنولوجي والاجتماعي (نقصد تقاليد الانتقالات[٢] غير أن الانتقال هو الذي يحدث مشكلة للتحليل). وبهذا نستطيع أن نفهم، بطريقة أحسن، إيقاع الوشم ضمن اقتصاد الأدلة، ووظيفته المضادة للمكتوب، ثم عدم قابلية رسمه للاختزال الاثنولوجي.

لقد ألمحنا إلى العلاقة الموجودة بين الاقتصاد الجسدي والاقتصاد الخطي، وعلينا أن نستخرج من هذه العلاقة تعدد تأثيرات، على المستوى اللوني في البداية، لأن الوشم، بهذه المناسبة، غالباً ما يكون مؤقتاً عندما يعتمد على الحناء والحرقوص[٣]. إن الدم، لون الاغتصاب واضطراب الأدلة ـ هو منفذ الغريزة الجنسية (بحسب فرويد)، وهو اللون الإلهي، والأبوي، الذي يحدث تراتباً عازلاً في قوس قزح. ليس محو غشاء المهبل قتلاً، إنه لونه الطرسي، وصورته، إذ يحدث، في بعض الأحيان، رفع سروال العروس مخضباً بالدم

---

(١) أنظر الكتاب السابق لكلود ليفي ستروس ص: ٢٠١.

(2) La dissemination, la double séance p: 241.

(٣) أنظر القسم الخامس من هذا الباب.

أمام الناس. ومن ثمّ فإن اللون الأحمر، أيضاً، هو اللون المقتبس الذي يتميز به، ويدل عليه دوران قوس قزح. نحن أمام فرجة، غناء، رقص، طعام، وصراخ هستيري لرافعة السروال المخضب بالدم. عدة حركات عاصفية تمنح الوشم (بهذه المناسبة) قيمة كتابية بعيدة الدلالة[١].

توجد عدة طرق لتهييئ الحناء، بحيث تناسب كل طريقة منطقة من الجسم، وبخاصة اليدين والقدمين. ويكفي أن نشير إلى أن انجاز الحناء يُستتبع، بعد اليبوسة، بعملية إزالة القشرة. يتغير اللون الأحمر ـ الأصفر بحسب إيقاع الأيام، ثم يمحى اللون بعد عدة أيام. إن الحناء، كلون، هو بين الاغتصاب والامتلاك الشرعي، بين غشاء المهبل وإشباع الرغبة، تستمر، إذاً طيلة أيام العرس، حيث يظل النكاح صعباً ومجهداً. ويتطلب طبخ النكاح ـ كما سنرى في ما بعد ـ فناً دقيقاً، طِبّاً، مثيراً للشهوة، ما بين أكثر الأنواع اصطناعية، ويصبح العطر ضمنه هو المجال الموسيقي، الدوراني. وستجد العلاقة بين الخط، والعطر، والموسيقى (علاقة بودليرية بطبيعة الحال) مكانها في نصنا عن الشيخ النفزاوي.

إن الحناء في المنطوق الجسدي، تتدخل لتموه اضطراب الأدلة. تشفي بعض أعراض الحمّى عند استعمالها للعذارى، وعند خلطها بالشب تخبر المرأة ما إذا كانت مريضة بالزهري (هذا المرض الصريح) أم لا، وتحمي الطفل من وراثة أمراض الزهري؛ وتشرب النساء الماء الذي تمرث فيه الحناء لإيقاف العادة الشهرية، كما تصلح لصيانة جمال الجسم، أو افتتان الغريم، كهذه العادة المثيرة. (إن المرأة التي تريد أن تفوق النساء الأخريات في الجمال تُفَحِّم المنديل الذي يمسح به الخادم والخادمة بعد انتهائهما من الجماع، ثم تخلط

---

(1) CF. L'analyse de la couleur et de son triple registre, par J. KRITIVA, peinture, cahiers theoriques, 2/3 1972.

الحناء برماده، وتمزجه بقليل من الماء، فينتج عنه عجين يحول وجهها وضاء. ويمكن للمرأة، بدل منديل الخدم، أن تستعمل منديل عاهر، ولكن يجب أن يكون المنديل مسروقاً في الحالتين معاً، حتى يكون الدواء ناجعاً)[١].

وما نسميه سحراً هو هذا التجلي للجسم بتبادل الرموز الشبقية. فاقتصاد هذا النظام هو اللعب الرمزي نفسه المندمج بلعبة الورق حيث نستغل حديث الشهوة، باستمرار، بتبادل عنف شهوة مختل بشهوة أخرى. ومن هنا يولد العنف القاتل، إذ تتأسس شبقية الحناء في هذه الأمثلة، ضمن علاقة اللون بشراب (السم أو الناعوظ). فكل منهما عادة ما يتحدد في زوبعة اللذة والموت.

إذ إن هذا الشراب تختلط في تكوينه عدة قوانين. ويثبت الوشم، في كل مجتمع، هذا المشهد للصورة داخل مجموع الأدلة الموسومة بما يمكن أن نسميه بالتطعيم الصوفي، ويعتبر الصليب عنصره الأكثر شيوعاً، فهو مخطط على ساعد الحجاج العائدين من القدس. وعادة ما يشم اليهود المغاربة أطفالهم بصليب، كما نعرف هذه العادة عند المسلمين في جنوب وهران.

قديم، إذاً، هو فعل تخطيط الصليب على شيء ما (خبز مثلاً)، من أجل تقديسه، وذلك بتقطيعه رمزياً على أربعة. وعندما نقوم بحركة مماثلة أمام شخص، فذلك يعني تشتيت سيطرته الممكنة علينا، والصليب الموشوم على الجبهة يثبت العين الثالثة ضد العين اللامة. وتنبني هذه الممارسة، ككل صوفية، على نظرية طبية، باستعمال الميم[٢]، وحد الإبرة، لأن لكل هذه

---

(1) A - R. DE LENS. Pratiques des harems Marocains, Geuthner, Paris, 1925, p: 79.

(٢) لا تزال ممارسة الكي (الشَّمَّان) سارية المفعول في المغرب. ويستعمل للأطفال بقصد التعزيم وطرد (الدم الفاسد). وهذه هي طريقته استناداً إلى رواية: تعطي الفراكه دواء للطفل (يظهر أن لكل فراكة طريقتها الخاصة بها، ولكن عادة ما يوضع القطران في سقف الفم)، وبعده تخطط حزات حول البطن بسكين المطبخ. ويستعمل الكي (الشمان) بقطعة من الخشب تمررها على=

الأنواع من (إبر الموت) تأثيراً طبياً. وقد وضح هذه العلاقة باحث إسلامي في قوله (لا تتوسط الوشم بين اللحم والجلد، كما هو الحال بالنسبة للوشم التزييني، فهي شبيهة بضمادة، ومن ثم يسمح للجريح شرعياً بتعويض مفهوم الوضوء بالطهارة (فالطهارة ترجع عملياً في هذه الحالة إلى صورة)، كما يسمح بالطريقة نفسها للموشوم بسبب مرض بتعويض كل وضوء، يتم بالماء، بالصورة)[1].

فهذا التفريق بين الوشم التزييني (الاعتباطي) وبين الوشم العلاجي (الضرورة) يصالح أيديولوجية الطب الدينية. ولكن ناسكنا يظل صامتاً على الوضع الحقيقي لنوع وشم الرغبة، بما يؤدي إلى إدانته في صمت، من غير إثارة الانتباه. وهذا الرأي متداول، بالفعل، لدى الشافعية، التي لا تتحمل الوشم إلا في الضرورة، أي المرض أو القبح الجسماني. إننا ندرك في العمق، الانتقال الإيديولوجي، فالوشم العلاجي، كتكملة للطبيعة، ليس نفسه سوى صورة آثمة، إذ إن الألم الذي يحدثه حد الإبرة ينضاف إلى المرض أو/ وإلى القبح ليخبر بهذا الفائض عن الرسم الدائم لله ولحضوره. ولن يكون قبول صورة واقعية، وجدت لإشباع رغبة الجسد، إلا عن طريقة لحجب الرسم الإلهي بكتابة شبقية. إنه إحلال للإستراتيجية الإنسانية للرغبة محل أمر الله.

ويساهم التطعيم الصوفي في الاقتصاد العام للأدلة. فالوشم كدليل على المعرفة، مرتبط بتبادل النساء وامتلاكهن، ويهاجر التوقيع المفروض على

= مختلف أعضاء الجسم. ويظهر أن (الدم الفاسد) عادة ما ينبه إلى الأمراض الوراثية كالزهري. وبحسب رواية أخرى فإن الأمهات يلتجئن إلى هذا النوع من التطبيب بعد مرض الأطفال باستنشاقهم لمستحضرات السحر، وتبقى الفعالية الرمزية لمثل هذا التطبيب محصورة، الدراسة في المغرب.

(1) Temoingnage rapporte par J. HERBER, Tatouages curatifs au Maroc, Revue ?ethnographie et des traditions populaires, Paris, 2e et 4e trim, 1928.

الجسم في لعبة شبقية وفي تبادل النقد (المال)، كما يتحدد في جدلية السيد ـ العبد، ومراتب الفئات الاجتماعية. وبصفة عامة فإن الوشم مبدأ شعاري، وتأليه محمَّل بحيوانية، وبغريزة الموت، المقنعتين.

ما هي القبيلة؟ إن النظام القبلي (المجزأ) يخضع لتنافس ممنهج: أنا ضد إخوتي، وإخوتي وأنا ضد أبناء عمي، وإخوتي وأبناء عمي وأنا ضد القبيلة بأسرها، والقبيلة ضد العالم. ويساهم الوشم، في مثل هذا النظام، الشبيه بلعبة الشطرنج، بطريقته الخاصة في اقتصاد الصراع. ومن غير شك فإن الناس يتبادلون النساء كما يتبادلون الكلمات أو الممتلكات الاقتصادية. ولكن الوشم في خاصية تبادليته يجزئ ويضاعف التبادل. يدخل في إستراتيجية الشهوة خطاً هندسياً ثانوياً جداً، ضاع معناه وحجب، مما يتوجب علينا أن نكون منتبهين لشيوع مثل هذه العلامات كما هو الحال بالنسبة للزربية (البساط)، الفخار، الخط الخ، حتى لا سقط في اللامعنى والضلال.

والوشم، كامتلاك متعدد، أي مجرد جواز مرور أو جواز سفر ـ طلّسم (طريقة لتقوية الذاكرة)، كان في افريقيا عبارة عن وشم يفرضه السيد على العبد، نشم العبد مثلما نشم الحيوان عادة. إنه أيضاً (زهرة الزئبق) بالنسبة للمحكومين بالأعمال الشاقة، على عهد الملكية الفرنسية، أو علامة للتمييز الخاصة ببعض فيالق الجيش المغربي قبل المرحلة الاستعمارية. ويجب ألا ننسى التوقيع الوحشي لدى منفيي أوشويتز Aushwitz الذين يوشم على مقدمة ساعدهم الأيسر، بواسطة قلم الحبر، رقم التسجيل مضافاً إليه حرف يقابل الرحيل، ودال كبير.

فهذه السلسلة من الصور تبدأ برقصة صيادي المرجان البولينيزيين الذي يفزع جسدهم العاري والموشوم بتمامه الأسماك الخطيرة، ثم تحملنا إلى سيادة منهارة، إنها وشم العاهر. وبصدد العبارة فإن الوشم لا علاقة له بتبادل النقد

(المال)، فوشم العاهر يفضي، في هذا الإلغاء إلى حنين الصورة، إلى مشهد هزلي، تنفجر فيه، من خلال لمعان ظاهر بعنف، لآلئ براقة، وخضاب تهريجي، ووشوم ذات رسوم زهرية ونباتية ومعمارية، ورموز مقولبة، أي هذا القلب المحطم بسهم الغرام من أجل إرضاء رغبة القوّاد. وقد دفع الانسياق مع هذا الفسوق بالباحث ج. هيربر ليحلم وهو منذهل، فقال: من الغريب أن العاهر تعلن، على جلد، يمتلكه الجميع بحكم المهنة، أن قلبها مخصص لرجل واحد[1]. وفي حدود هذا الكلام، وأمام هذا القلب، يمكن أن يكون ما نحسه نحيباً للموت، أو ضحكاً فاحشاً، أو طريقة لانعاظ يدنا، أي ممارسة الكتابة.

والكتابة الكاذبة، بلمح البصر المبهم، على وشم ما فوق العانة، مألوفة عند العاهر أكثر من غيرها. ويسمح وشم ما فوق العانة الحليقة (يمحو الزخرف الشعر)، وهو الهندسي في شكله، وشمة فوقه، برؤية الاقتصاد الضائع للمنيَ. ونستطيع، بلا ريب، أن نبادل جريان المنيّ مقابل ثمن بخس، ولكن اللعبة الشبقية كاذبة، فتصبح المحاكاة الساخرة صارخة.

بل إن علينا أن نقرأ على وشم العاهر المغربية التاريخ الدلالي للاحتلال الفرنسي فالنزعة الهندسية تتناسق من الآن فصاعداً مع الرسوم غير الهندسية، أي رسوم زهرية، ونباتية (كالسرو والنخيل) وصور معمارية (ألا تبعث رؤية صرح ولي مرسوم على جسد عاهر على حنين صاخب؟). وتظل الكتابة في هذه الرسوم شاخصة. فهذه الحروف المخططة برداءة تدل دائماً على اسم الحبيب الخالد. إنه فجور بلاغي، هوَذا نموذجُهُ: عاهر منحدرة من الدار البيضاء، لها وشم أوروبي فوق الشفة العليا، كان قد أنجز، إلى جانب النقطة المحفورة على امتداد ثقب الجفن من طرف قوّاد.

---

(1) J. Lacassagne et J. HERBER, du tatouages chez les prostituees en Afrique du nord, Paris, 1935, p: 5.

فهذه المرأة التي ولدت في مدينة ينذر فيها الوشم، كان على ساعدها (الجزء الأوسط والجانب الأمامي والخلفي) كلام مرسوم بدقة وكان على مقدمة ساعد الجهة نفسها (الجانب الأمامي)، وعلى الجزء الأعلى، أرنب، وعلى الجزء المتوسط اسم (بُولي)، وعلى الساعد الأيسر (الجانب الأمامي والخلفي والجزء المتوسط) النصف العلوي من جسم امرأة، مرتدية صدَّاراً من عهد لويس الخامس عشر، كثير التجويف، ومشدوداً إلى الكتفين برباط، أما تصفيف الشعر فإنه يعود إلى فترة اللباس، وإلى جانب هذا الرسم، توجد وردة، وفي الأعلى اسم (لوسيان كوكار)، وعلى مقدمة ساعد الجهة نفسها (الجانب الأمامي، والجزء المتوسط جذع امرأة عارية)[1]. إنها زخارف تافهة مصحوبة في بعض الحالات بأدلة قديمة أكثر مما هي مؤثرة. لقد وجد على جسم عاهر مغربية رسم جَمَل بطريقة النقوش الصخرية في ليبيا، وعلى جسم عاهر أخرى رسم سمكة، هي نفسها ذكرى السمك القديم الذي له شكل راية الحرب. إذاً لم يبق على علماء الآثار إلا أن يركزوا اهتمامهم على هذا النوع من التنقيبات.

٥ - إبرة/ غزَّارة/ لون

تتعدد تقنية الوشم، فقد استطاع الواشمون استعمال حد الصبارة، أو الشوكة والسكين في بعض الحالات، ولكن الأداة المغربية المفضلة ظلت هي الإبرة. كل واشم يركب وصفته الخاصة من مواد مختلفة كالطبيب الذي يتوفر على دوائه الخاص به. والوصفة مادة مستحضرة من عدد متنوع من الأعشاب العطرة والفحم، والتوابل. أما عمل الواشم (أو الواشمة) فهو كما يلي[٢]:

---

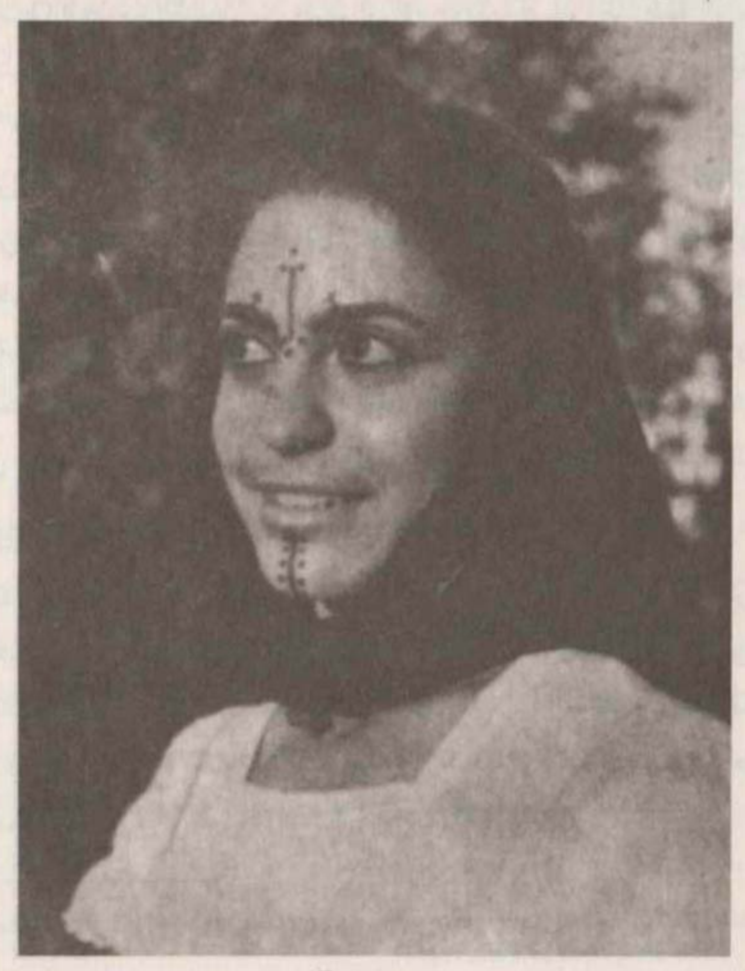
(1) J. HERBER, du tatouages des prostituees marocaines, extrait de la Revue d Ethnographie et de la Sociologie, Paris, 1919.

(٢) كيف تصبح واشماً (أو واشمة)؟ إن للوشم تقنية بسيطة نسبياً، ولكنها تعود إلى حديث أسطوري، وبحسب الطريقة المغربية تتقدم الواشمة المبتدئة إلى الوالي الصالح بقربان وفي الليل تحلم بأن هذا الرجل الصالح يهديها الإبرة. إننا لم نقم بعمل آخر ونحن نكتب هذا الكتاب. ومع ذلك من يدري؟

١ ـ تخطيط الرسوم المرغوب فيها بالفحم الأسود.

٢ ـ الحصول، انطلاقاً من الوصفة، على بقايا احتراق السخام.

٣ ـ وخز السخام، بحسب إيقاع الألم الممكن تحمله، لأن العملية تستغرق عدة أيام تقريباً.



(صورة رقم 7)

وجه موشوم

٤ ـ غسل الجرح في حيطة بالماء المملّح، مثلا، أو بالأعشاب العطرة حتى يلتئم الجرح ويستحضر الحرقوص (وشم موقت بالألوان) انطلاقاً من سلم من الأنغام أكثر اتساعاً. ويصنع الحرقوص باستحضار هذه اللائحة:

ـ الحبر الصيني.

ـ العصفة المنهوبة.

ـ سواد الدخان.

ـ دفلى مفحمة.

ـ رماد الخشب

ـ توابل

ـ قطران.

ـ نسغ (ماء) كرمة ملتهب.

ـ ورق الجوز.

ـ الزيت.

ـ الشب.

ـ السواك.

ـ الكحول.

ـ الجاوي.

والحرقوص (مثل الوشم) هو بقايا احتراق، سخام. والفرق الأساسي بينهما هو أن الأول مخطط على الجسم بإبرة، بينما الثاني مرسوم على الجلد بغزّارة أو برأس خشبي رقيق، هذا الوشم الموقت يستمر يوماً أو يومين، أي مدة حفل، أو موسم، أو نزو. خضاب، عطر، وشم، لعبتها عبارة عن كتاب هجاء

شبقي ينطق، وينحل باللون. على الوجه توضع ألوان الحرقوص، الأبيض/ الأزرق/ الأحمر، وعلى الخدين نقطة بيضاء (مركبة من الحناء وكبش القرنفل، والقرفة)، أما الكحول الرمادي والقاتم فإنه بباطن وظاهر الأحداق. تضاف الحناء إلى نواة العصفة، وكبش القرنفل حتى يصير لونها أسود، ثم تضاف إلى الثوم والملح النشادري حتى يصير لونها أسود وها هو الليل يسقط واسمحوا لليل أن يسقط، يقول زرادشت في مكان ما). وبعد ذلك أغني وأرقص. مأخوذا برعشة الشفتين.

قالت طاحونة الماء لطاحونة اليد: نامي إذاً

كم حمولة أطحن حينما يصعد الماء من الهويس.

أجابتها طاحونة اليد قائلة:

لا أحسدك على غربة المياه في الحدائق

لأني أصاحب في مكاني قبيلة الأحباب.

تحركني الأيدي الموشومة.

إنها أغنية شعبية مغربية تفترض، بحكم الهذيان، استعمال مجانسة الأضداد التي يخضع ترتيبها لدوران الأدلة (باستثناء رقم ١) حول غياب اللون (الأسود):

١/ أحمر. أحمر/ أبيض.

٢ / أخضر. أخضر/ أسود.

٣/ أسود. أسود/ أبيض.

٤/ أصفر أصفر/ أسود.

تدل كلمة لمق (أو نمق) في الوقت نفسه على الكتابة ومحوها، من أجل تدمير فعل الكتابة، إنها تتوفر على غنائية قاتلة للصفحة البيضاء، وقد اقترحت للحرف ثم تبعثرت في اللون. وبهذا أيضاً تستحثنا الحركة الدورانية، أي

الشكل الحلزوني. وكما يقول بول كلي: «هناك يكمن مشكل الحياة أو الموت، ويبقى القرار للسهم الصغير».

٦ - دراسة الأسماء.

لا توجد أية علاقة[1] تمثيلية بين الرسم الموشوم واسمه. فالاسم يمكن أن يكون مجرد حشو، وفي هذه الحالة يحمل الرسم الاسم نفسه للمكان المعين من الجسم الذي ينتسب إليه، مثلاً الصدر، ووشم اللحية. إن أمامنا هنا اسماً مضاعفاً يحجب في الوقت نفسه لعبة مسطحة ومزدوجة. وهذه اللعبة أكثر مقاومة على التحليل، ومتمادية في الخدعة. من منهما يرتبط بالآخر، الرسم أو الجسم؟

وقريباً من منهج الحشو يعين اسم الرسم الطابع (زخرف ما بين الحاجبين المكون من مخرز وخاتم). وتسنيدة للا فاطمة الزهراء (زخرف على الذقن، وهو نذر للا زهراء بنت النبي). وكذلك الخاتم السليماني (خاتم السليمانية) مرسوم على المعصم أو اليد. أما زخرف الطلسم فالناس يقولون عنه بأنه بقي من العين اللامة.

ونجد الطابع المقدس أو النبوي مضاعفاً هنا إما على شكل صورة شجرة النسب التي تحيل على النص المقدس وعلى أصل كل كلام الشهوة، أو على حذف مهما كان مقتبساً ومغلوقاً، معطى كحذف إلهي يتقلص إلى مجرد دليل يشير هو نفسه إلى الحركة التي بواسطتها سيصل إلى الآخر المرغوب فيه.

يوجد دائماً في النص الواقي والمؤمن خداع شبقي والجسم كامتلاك الهي، هو هذا العري الذي لا عوض له، معلق بين السماء والأرض، فالله يتصرف والإنسان يكتب، غير أن كتابة الوشم تشوه خداع ملكية مقدسة، إذ تستقبل

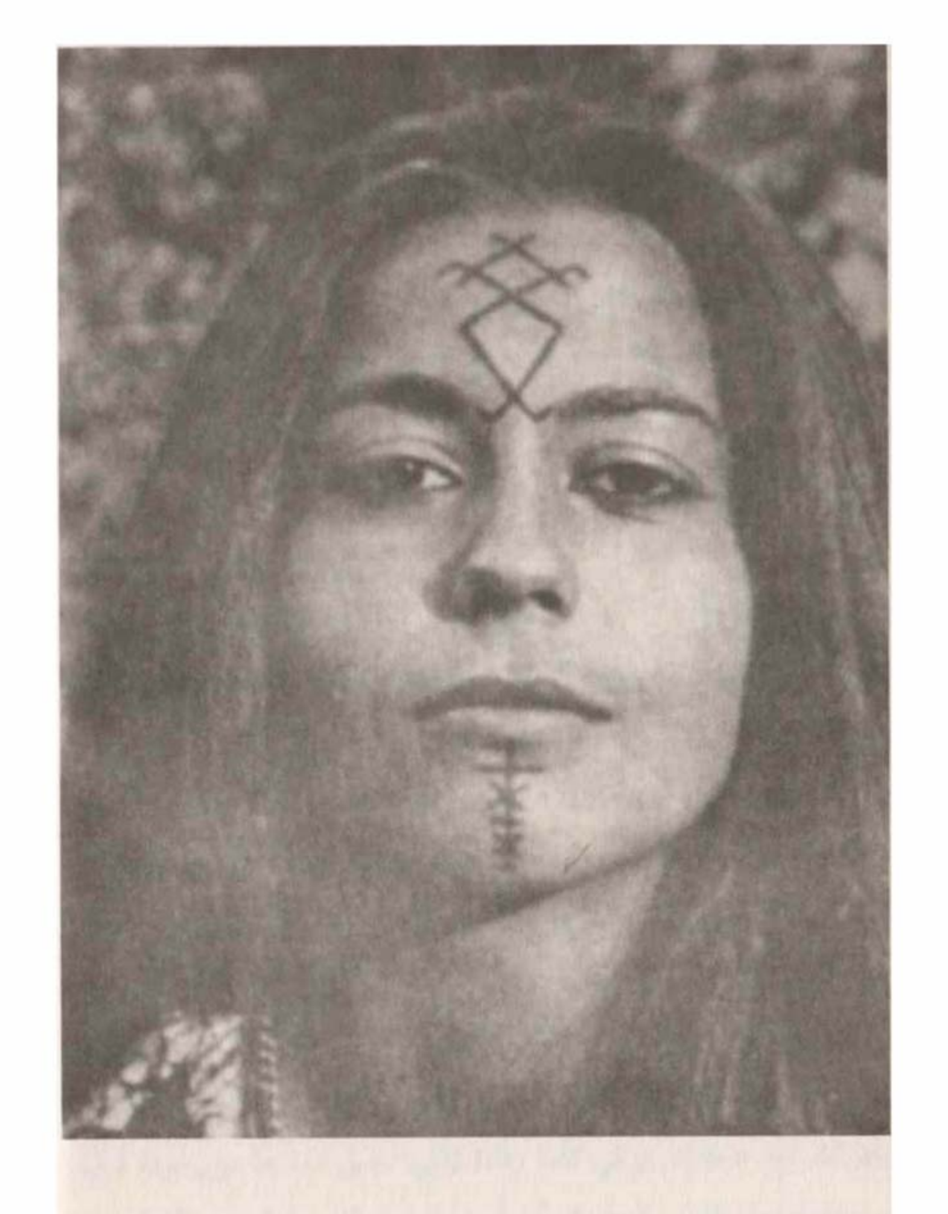
---

(1) J. HERBER. In HESPERIS. 1e et 2er trim. Rabat. 1948.

الزخرفة بذاتها كنظام دلائلي، تكتب بدورها نصاً آخر، وجسماً آخر، وهو بهذا يؤسس نزع ملكية مغشوشة للعري. ويظهر لنا أن هذا الزعم قابل لكل زوبعة للأدلة موسومة بكل خداع الانتساب إلى صنافة إلهية، إذ إن الخوف من العين يبعث بشدة على خلخلة الدليل.

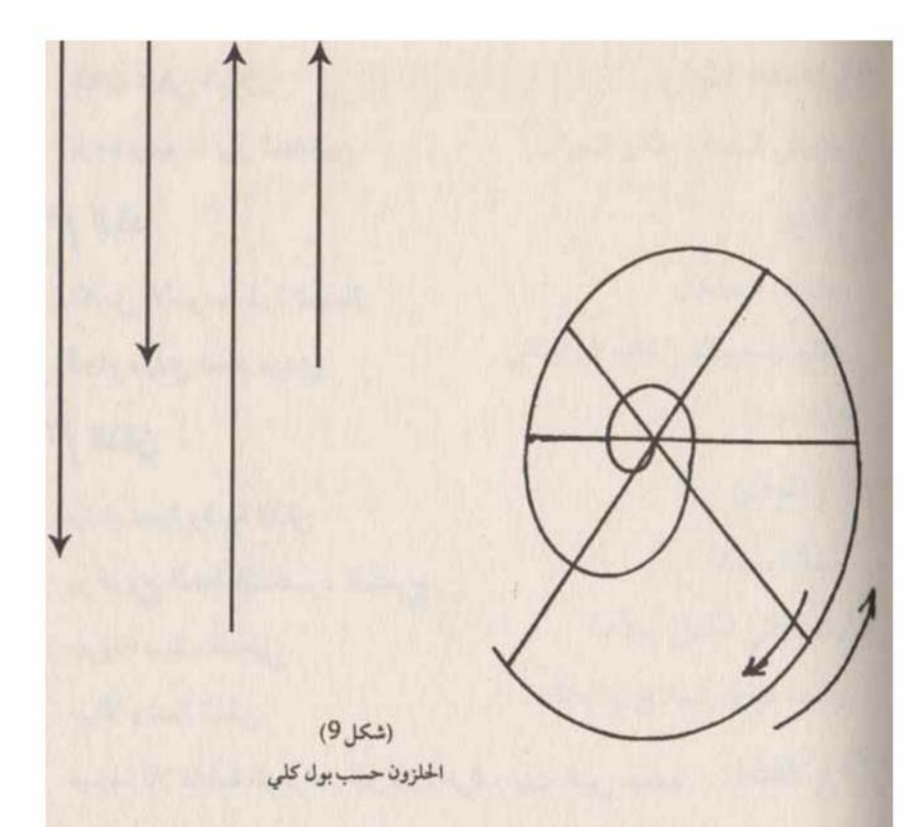
هناك طريقة ثالثة، وهي الصورة الحركية مثل الطلالة (المطل) (الذي ينظر ما بين الحاجبين) أو العوامة (السابح) الذي يسبحذ ويوجد فوق الكتف، وهذه صورة حركية قريبة جداً من الخط (خط من بدون لغة) أكثر مما هي تصوير بالمعنى الدقيق للكلمة، ما دامت العلاقة الفضائية غير موجودة بين الدليل ومرجعه. إن الصورة الحركية نقل شبقي، فالعين الثالثة هي التي تختار اللعبة في الوشم المطل (الطلالة). هناك إذاً، تغير في موقع الرؤية، وليست الرؤية الطبيعية هي التي تبعثني على القراءة، والرؤية، ولكنه بالأحرى، شيء بين الرؤية الطبيعية وبديلها. وقبل كل هذا توجد صورة للارتعاشات والاضطرابات الصامتة. ولا تستطيع تسمية دليل هندسي منضاف إلى الرؤية أن تفصح إلا عن بلاغة جاهزة، حيث الغمّاز (اسم آخر اعطي لما بين الحاجبين) يبرر حجتنا. وتكتسب كتابة لمح البصر (البلاغية) خاصية إيقاعية، فنقل الصورة يرسم إضافة موسيقية. وتسيطر في لمح البصر حركة هادية لامتلاك الآخر وإهلاكه. إن لمح البصر، عندما يكون موشوماً، يخطط انطلاقاً للمعاني وطُفُواً لها. وهو استيهام متبذل بلا ريب. والوشم، كما يقول مالارميه هو «التمرين الآخر للرؤية». وتجد الحركية حجة اخرى في كلمة رفادة (التي تحمل شيئاً ما هو زخرفة فوق الصدر)، أو هذا التعبير المتهتك أيضاً وشمة فوقه (تسمية تتضمن أن الوشم يوجد فوق العانة). هذه البلاغة تفسق بحرية، محترمة لتقاليد الجماع، إنها دعوة مزخرفة منظمة، تزهر اضطراباً بسيطاً ومنحلاً.

هناك طريقة أخرى تكتفي بالإشارة سواء إلى اللون الكحل (الأسود) (يوضع الأسود على الخد وهو بديل بذرة الجمال)، إو إلى الرسوم الهندسية كبو عروج (المنعرج، الخط المنكسر، وهما معاً على الذقن). إذا لاً توجد أية علاقة بين الاسم والتزيين، وهذا ينطبق على الرسوم الهندسية التي تسمى في بعض الحالات، باسم نباتي أو زهري أو حيواني. في إطار النباتي يوجد النخيل والسرو، أو بدقة أكثر شقة القرعة التي تشير إلى رسم على شكل ٧. في إطار الزهري هناك، من غير مفاجأة، الوردة (على المعصم أو اليد)، أما شوكة الورد ليقضى عليها بحد الإبرة. وفي إطار الحيوان نشير، على سبيل المثال، إلى لخْنَيِّش (الجان ـ الصغير من الحيات) ويرسم على مقدمة الساعد. وكما قلنا سابقاً، لا يوجد أي تشابه بين اسم الرسم وصورته، ولكن هذه الملاحظة يمكنها، مع ذلك، أن تقودنا إلى مقارنة مع الحلي مثلاً على الجسم، كالخلخال بل وبلذة أكثر سلسال الفخذين (سلسلة الفخذين).



(صورة رقم 8)

وجه موشوم



(شكل 9)

الحلزون حسب بول كلي

وهذه لائحة مختارة من أسماء الزخارف[1]، وهي تشمل مختلف أنحاء الجسم.

١/ ما بين الحاجبين:

حماقة مجنّنة

غماز تحدث لمح البصر

طابع سكة ختم

طلاّلة المطلة من فوق

---

(١) توجد لائحة مفصلة في مقال ج. هيربر المذكور. وتكتفي ذخيرتنا بالإشارة.

ظلال تعطي الظلال

بوجا وشم ما بين الحاجبين

٢/ الخد

لكحل الأسود، بذرة الجمال

لجام سيدي لجام سيدي

٣/ الذقن

وشام لحية وشمة الذقن

بو عروج الخط المنكسر، المتعرج.

جريدة سعف النخيل.

سيالا وشمة الذقن.

تسنيدة للا فاطمة الزهراء. نذر للا زهراء، بنت النبي محمد

٤/ الصدر

صدر الصدر.

٥/ الظهر

حاملا حمل

٦/ الكتف

عوامة التي تسبح

٧/ الذراع

وسادة مخدة

٨/ مقدمة الذراع

حنيش الجان ـ صغير الحيات

٩/ اليد

خلخال الخلخال

خاتم السليمانية الخاتم السليماني

وردة وردة

١٠/ البطن

حماقة مجننة

رفادة التي تحمل شيئاً ما

وشمة فوق وشمة فوق العانة.

١١/ الفخذ

سلسال لفخذين سلسلة الفخذين

١٢/ الركبة، الرجل، القدم

خلخال لفخذين خلخال الفخذين

قطعت لواد عبور النهر

إن لائحة أسماء الوشم تستمد جدولها من البلاغة العامة (بلاغة الثقافة الشعبية) على شكل نص مزدوج (نص الرسم ونص الاسم) تهاجر حركته بين مختلف الأنظمة الدلائلية، كالوشم والزرابي (البسط) والحلي.... وليس فعل التداخل الدلائلي غير نقل شبقي، وإنتاج للمعاني المتكررة، انطلاقا من دليل هندسي أو لون، أو حركة. وبهذا التصوير يُكْتَسَبُ درس في التواضع. حيث

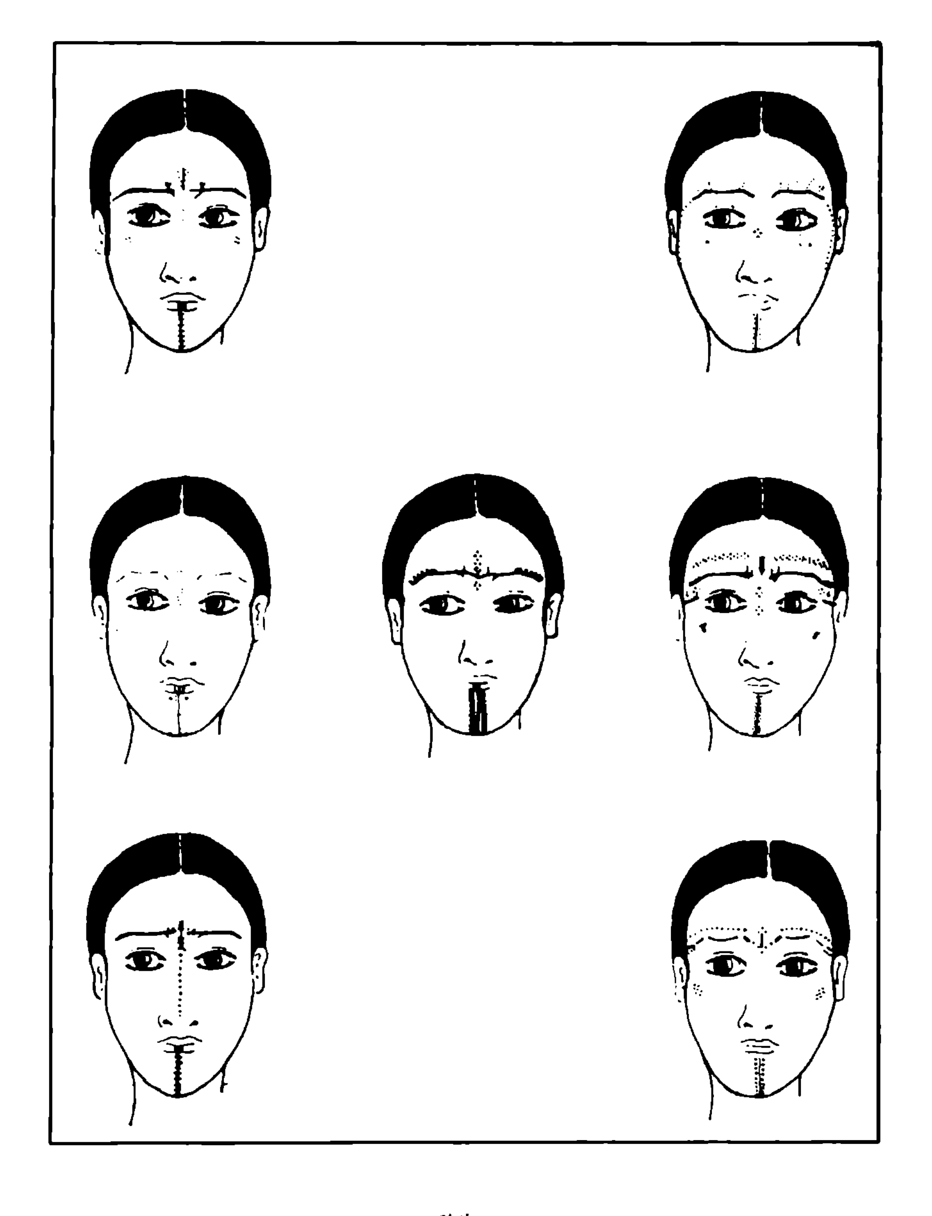
يصبح فقدان المعنى خطر حرفة (الكتابة) التي عادة ما تسلك سبيل الانبهار، بلمح البصر، بخط مرتَّق.

ما هي البلاغة العامة؟ يمكن أن نفهمها كإنتاج دال (تداخل دلائلي) محدد بحسب مستويات ثلاثة هي الحرف والخط والموسيقى، ومن المفيد[1] البحث عن الصلة الكامنة بين التركيب النحوي والتركيب الهندسي، ولكن يجب تعميم نقاط العلاقات، والعمل كل مرة على تفجير مفارقة انزلاقها، وإثارة تفكيك التداخل النصي (كما هو بالنسبة للمشروع المالارمي).

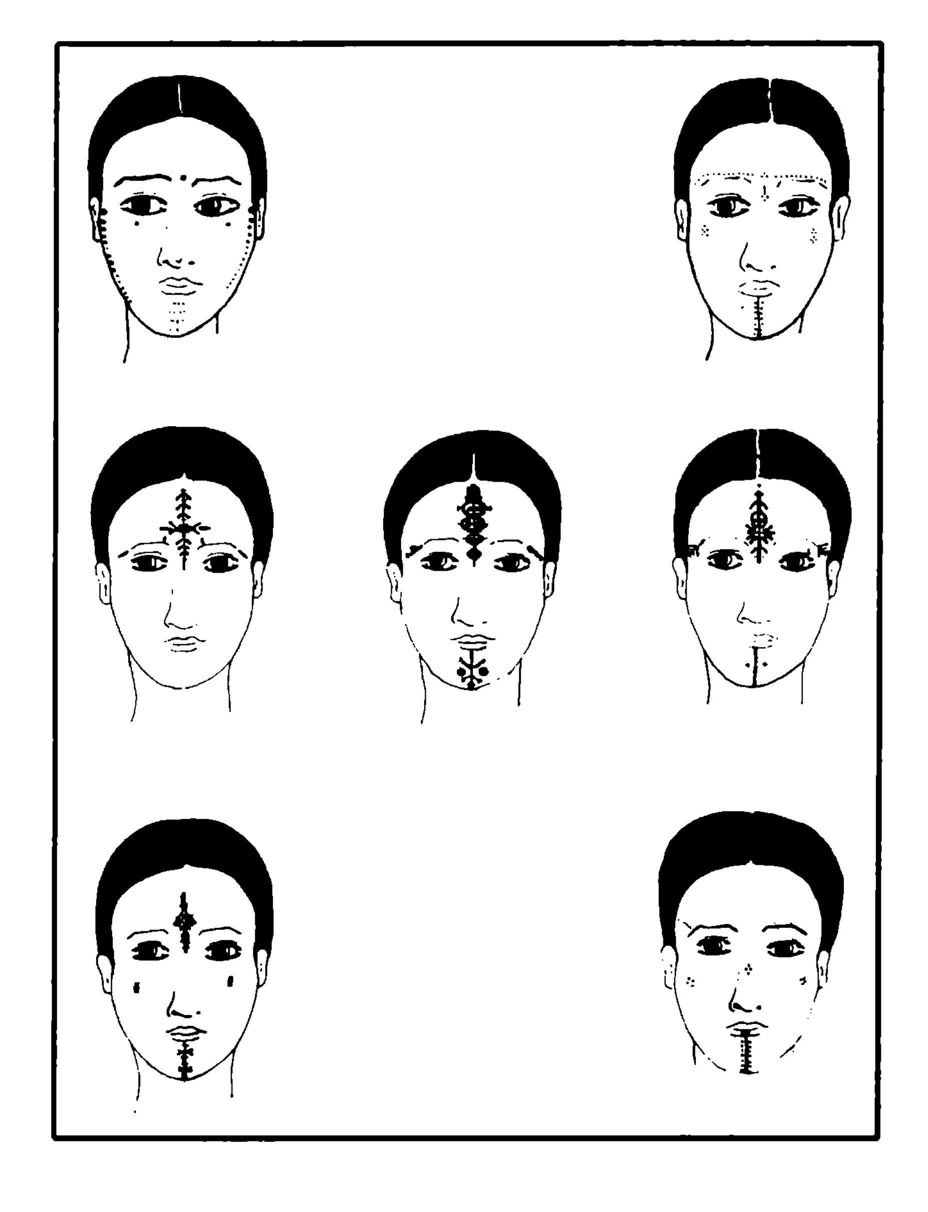
إن القراءة المتعددة، المرتبطة ضرورة باللغة، هي قراءة منحنية من غير توقف، طافية ومجنونة بالرغبة، تعطي للأنظمة الدلائلية المكتوبة دلالتها.

(1) CF. R. JAKOBSON, Sur ?art verbal de W. Blake. Change - Coll. Hypo(theses. Seghers / Laffont, 1972.

إن اختزال البلاغة في محورين (هما الاستعارة والكناية) يرافق الإزدواجية الميتافيزيقية، ويجمد التحليل في مكان متمركز حول اللوغوس. (راجع نقد دريدا في كتابه De la grammatologie..

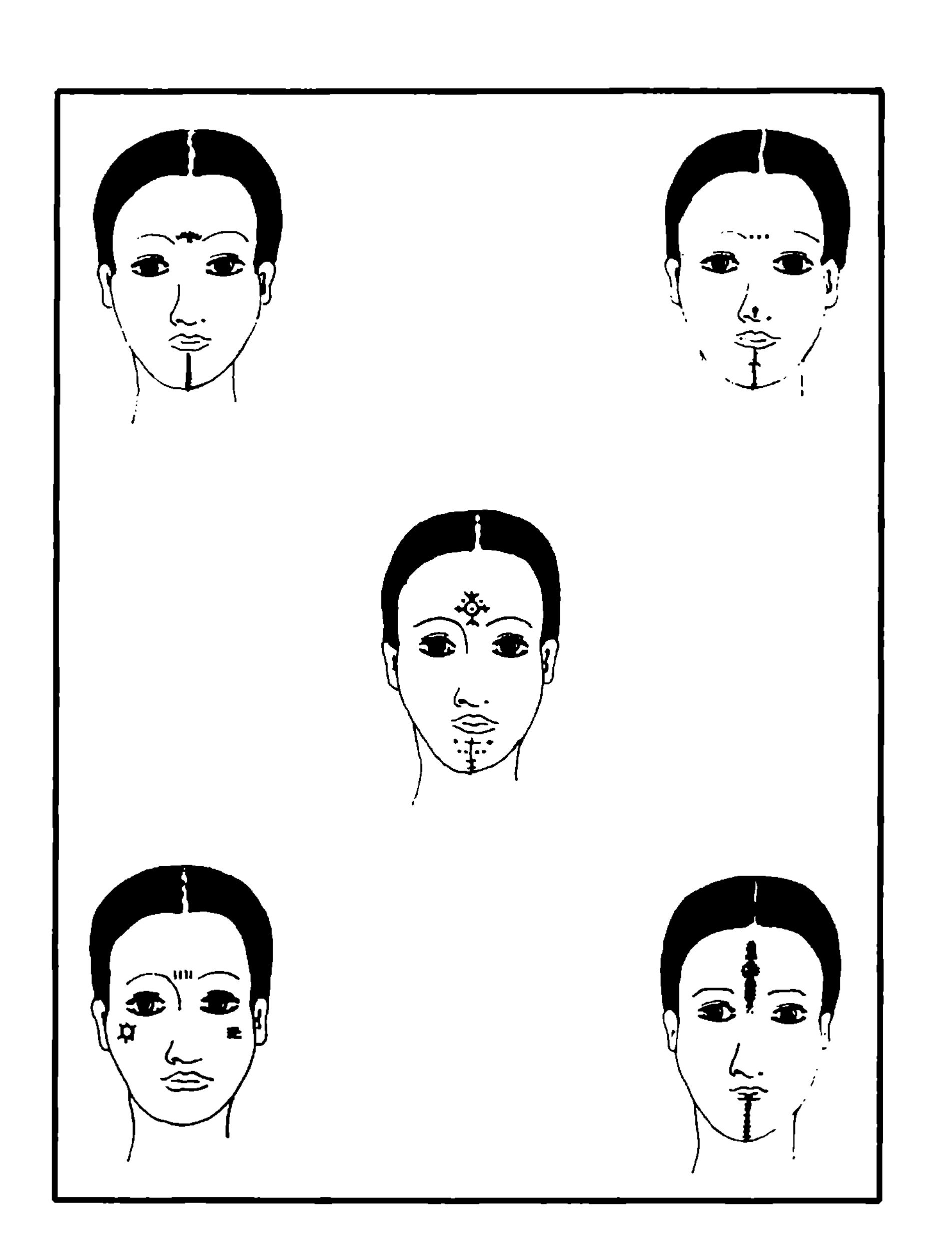


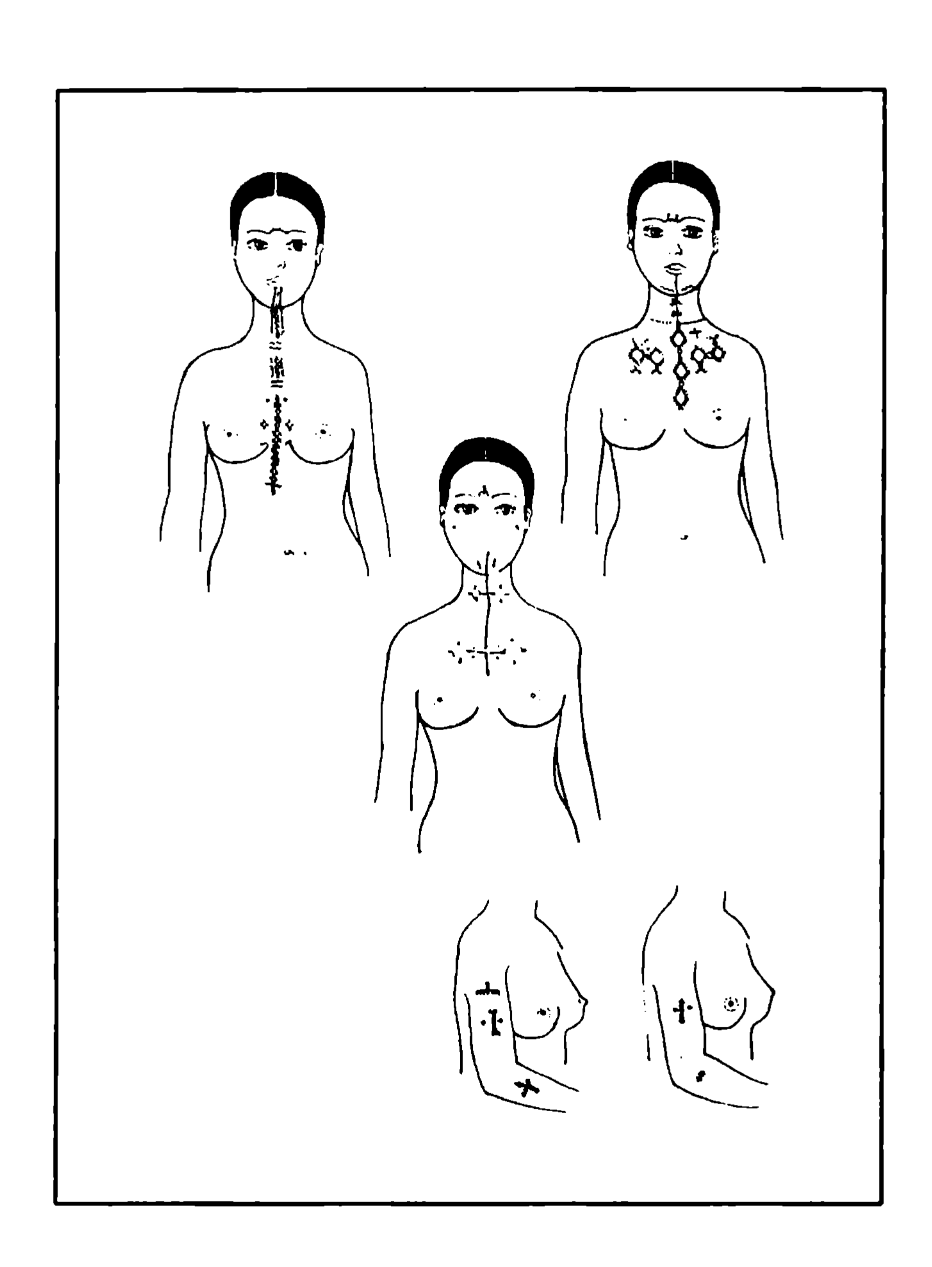
خطاطة
الوشم المغربية
(المتن)
90

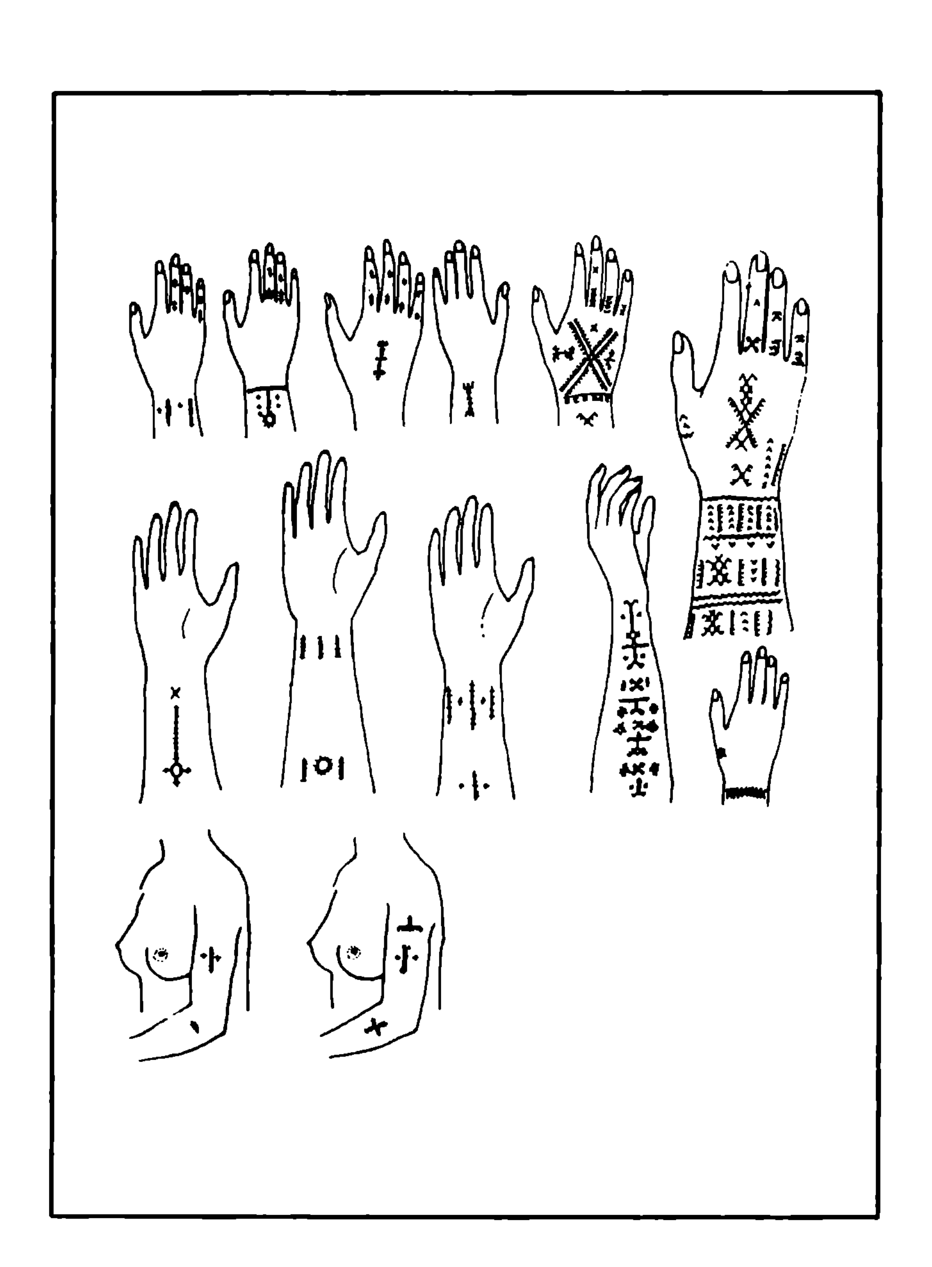


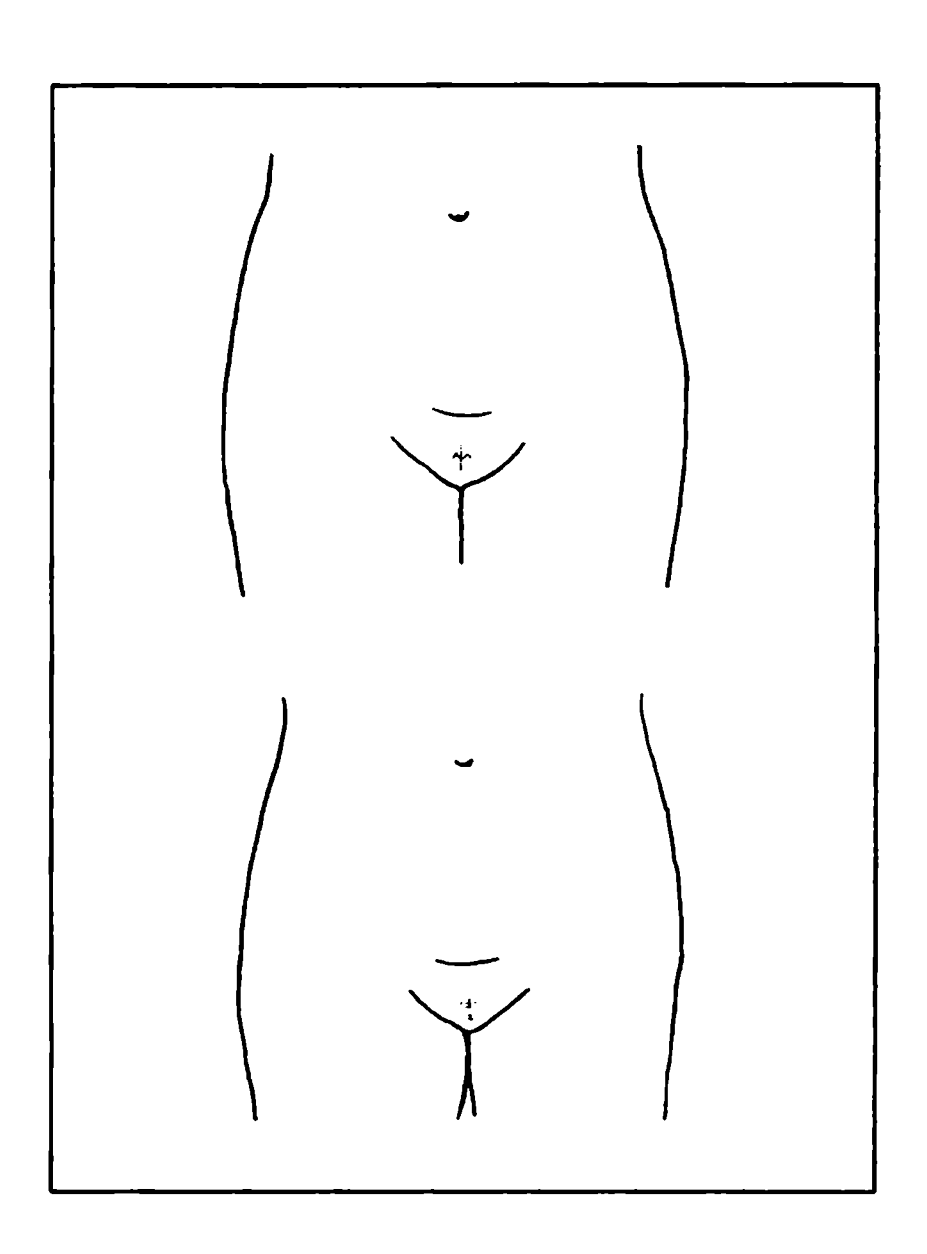
(صورة رقم 10)

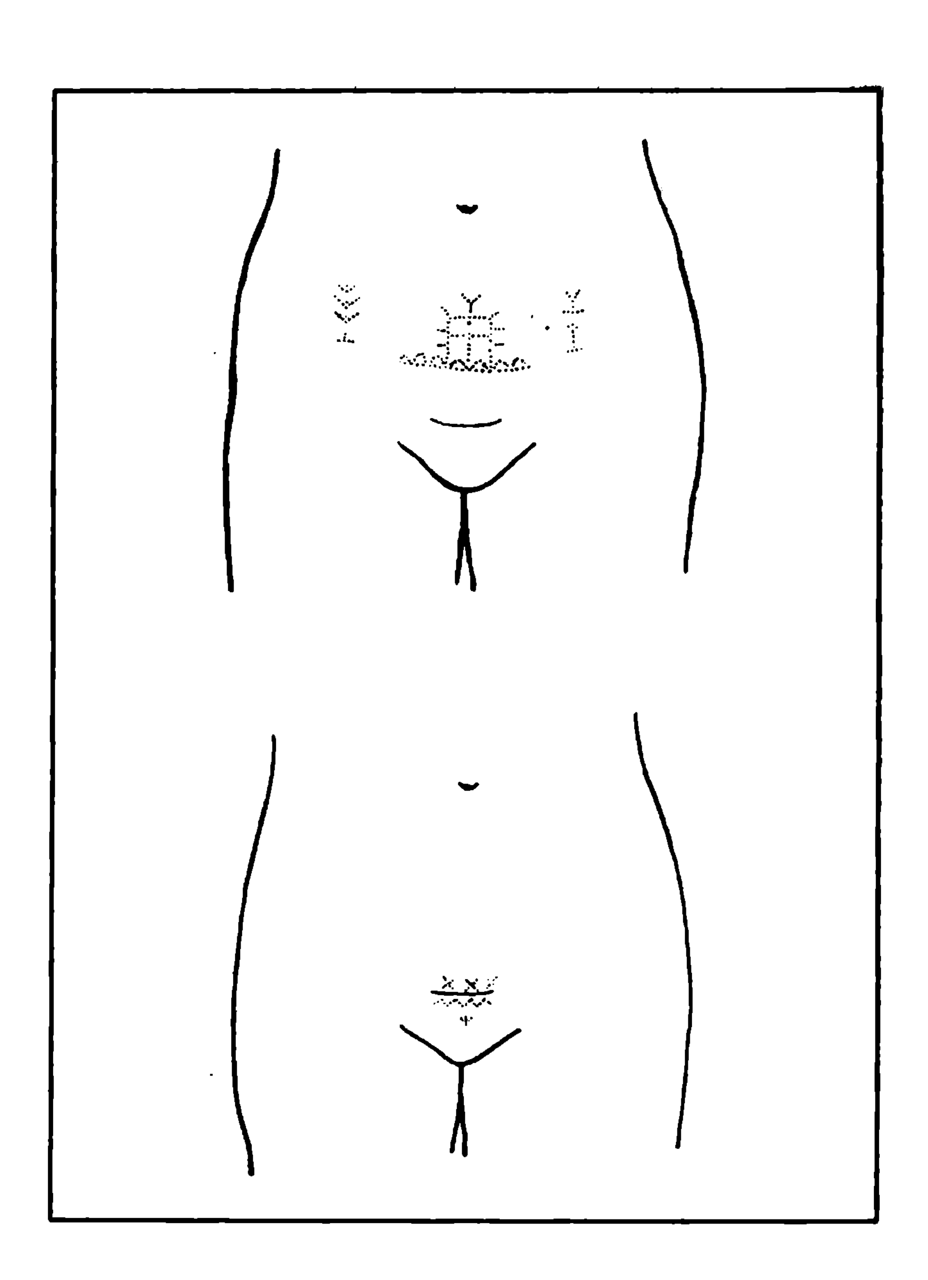
تستلهم خطاطات الوشم المغربية التالية، في مجملها، وثائق ج، المنشورة في مجلة هيبرس











أبجدية التوارك	علامات الإبل
ب	أهل ماء العينين
ف	
ت	تا وبالت
ث	يكوت
د	
ذ	الرقيبات كاف (شرق)
س	الرقيبات كاف (سهل)
ز	
ر	ليدرارين
ق	
ش	ليار
ج	
الكسرة	لَيَزْرَجِيِّين
ر	أيتْ لَحْسَنْ
ك	
ج	
ف	
ء	
هـ	
ب	
غ	
كـ	
هـ	
م	
ن	
ي، و	
الكسرة، ي	

تستعمل الوشوم أبجدية تسمى تيفنغ (٢٤ حرفاً) وهي حروف مشتقة عن الكتابة الليبية القديمة.

والأدلة مشتركة بين تيفينغ والوشم المغربي، كما توجد أيضاً أدلة مشتركة بين الوشم وَوَسْمِ الحيوانات.

بلاغة الجِمَاع

١ ـ ملحوظة متعلقة بالقراءة

يقال، استناداً إلى الشيخ النفزاوي، أن قراءة القرآن مهيئة للجماع. لنقبل هذه الفرضية القدسية بحرفها مسرورين، إذ سيكون على اللعبة المقترحة في الصفحة القادمة أن تخترق القراءة الملتصقة بالانغلاق الديني. وتهتاج حتى تبلغ الضحك الصاخب وعنف النكاح. إن القرآن إذاً، هو الكلام الشعائري الفاتح للشهية. إنه وسيلة الجماع. فالنص يعلن عن الجماع، والجماع يشوه ويزوبع الكلمات وتغيراتها. وفي هذا الطفو ينطلق النص الشبقي كطاهر مذهل.

كيف يمكن أن نجامع برضى الله وكلمته؟ يجيبنا الشيخ منهجياً، بعدة حجج طبية وتربوية، ولكن الجميل هو النقل البلاغي اللطيف. والتحوير المصور لتمرين تربوي بسيط على شكل شبقي حقيقي.

إن كتاب الروض العاطر في نزهة الخاطر (هذا هو الكتاب الذي ندرسه هنا) ليس بالضبط نصاً خليعاً، كما يفهم الغرب الخلاعة على الأقل، أي كلاماً قذراً، لا قداسة له، تغذّيه بلاغة ماجنة ذات علاقة بالسيلان. أي إنزال ومص المني، فهذا النوع من الخلاعة يذيب الشبق، إلا إذا فكرنا باتفاق مع بارط، في

أن (الخلاعة كيمياء جديدة للنص، ذوبان للنص في الجسد كأنهما تحت تأثير حرارة محرقة) بطريقة تجعل هذه الدرجة من الذوبان تصل إلى الحد الذي تصبح معه الكتابة تقعيداً لتبادل اللوغوس بالجنس ويصبح معه الحديث عن الشبق ممكناً بصيغة نحوية. وعن اللغة كخلاعة[1]. وبهذا المعنى يستحق كاتبنا اسم كاتب خلاعي.

لا يوجد هنا ما يتعلق بساد (Sade) مُسْلِم، يعمل على خلخلة النظام الحمدلي والاجتماعي بالأساس. يتوجه الروض العاطر إلى وزير. ويطلب الكاتب العون من الله ونبيه باستمرار. وفي الأخير نلاحظ أن بلاغة النص تقليدية. ومتبذلة في بعض الحالات. إنها من غير شك بلاغة الأمر والشرع، ولكنها تأخذ على عاتقها مهمة أن تصبح مثيرة على النحو الذي يجعل منها صناعة إلهية تضطلع بمهمة تؤدي إلى قلب مفاجئ للصور والمعاني.

من هو الذي يجامع حقاً؟ إن الجماع يتطلب تهيُّؤاً طويلا، حتى ينفَّذ بدقة. أي يحتاج إلى التضرع بعدة نصوص، بل بنحو معمَّم تتجاوب وتنحل من خلاله الحركة والخط والعطر، في دلالة طافية، مجنونة بالشهوة. فالجماع نسك، له قساوة وهذيان الممارسة الصوفية نفسها. إنه تعبير مربك للحلال والحرام، دوران لأدلة الجسم الخاضعة لتراتب إلهي. والنكاح بقساوته وطريقته الهاذية يمتلك حركته الحقيقية نفسها.

ليست هناك، إذاً، أية مقارنة مع الماركيز دوساد، حتى في التقنية الشبقية، إذ إن شيخنا صامت عن طريقة اللواط والمص. هناك إشارات سريعة إلى سحاق النساء (الذي يشهِّرُ به)، وارتكاب المحارم في الحلم، وهو، مثل فرويد، يستعمل اللعب بالكلمات، ولكنه يصل إلى تفسير مغاير لتفسير التحليل

(1) CF. SADE, Fourier, Loyola, le Seuil, 1971, p: 162.

النفسي، كما أنه، من جهة أخرى، ينبسط لذكر نموذجين عن عالم الجنس الحيواني. وينحصر الأمر عند شيخنا في تعليم القارئ كيف ينفذ الجماع الحلال بدقة بين الرجل والمرأة. أما تركيب النص النفزاوي فيبقى محدوداً بالانغلاق الإلهي، إذ يصبح التهتك استيهاماً مسترجعاً كل مرة بواسطة الفوارق الموجودة بين الطبقات الاجتماعية، حيث إن العبيد يفسقون مع جواري أسيادهم. ومثل هذا النزو العام يشبك علاقة السيد / العبد كما يقول جورج باطاي. بل أكثر من هذا، إنه خدعة ميتافيزيقية. وتغير الموقع الذي يؤمله النفزاوي أكثر تواضعاً من النص السادي، ولكنه ذو غائية مبتهجة، فهو نظام إلهي وفاسق في آن واحد.

إن تركيب الروض العاطر خاضع لتلألؤ وتقاطع مكثف بثلاثة قوانين، هي القانون الحمدلي، والقانون الحكائي، ثم ثالثاً القانون الرمزي.

فالقانون الحمدلي (كلام الله) يفتتح النص ويختمه، إنه يرتق على طول المسافة بعض الآيات المنعشة، وهو، بالإجمال قانون الكاتب الرائي المستلذ بترتيب المشهد الاستطرادي والعقد الاستراتيجية التي تراقب الهذيان وانحراف النص. إنه الصوت الظاهر للشرع، والنَفَسُ الذي يجامع به الإنسان بطريقة إلهية. ومن اللازم ـ بحسب قواعد اللعب ـ إفراغ القوة الناكحة في فضاء كوني من أجل شحن المرأة. وهذا النفس مقُول بأسلوب منَغم. فالسجع يفوق الشهادة على الأناقة المكتوبة مموسقة على الجسم. وبما أن الاستشهاد القرآني ذو طبيعة استعارية (أو رمزية) فإنه ينسجم مع كل ابتهاج تأويلي، إنه اصطلاح واضح يؤكد تدخلاته، لأن الاستشهاد كناية ذات أصل معلوم، ضروري، وشامل، أي سابق على كل قانون، وكل كلام.

أما القانون الحكائي فهو قانون النادرة والمكيدة، محدد بالكلام المتعارف عليه أثناء التحادث وجريان الزمن الحكائي، وهو الذي يزين حكمة، أو يطور

حجة شبقية بأسلوب وظيفي. يحكي النفزاوي، عندما يتحدث عن سحاق النساء، عن تهتك بين الجواري ونساء القصر، ومنهن زوجة الملك (حكاية علي بن الصبيعي ـ الباب الثاني في المحمود من النساء). وتعود الحكاية إلى التهتك، بمعنى أنه ممارسة ممنهجة للاستيهام، كما تخضع الحكاية، في هذا المشهد الانتعاظي لاقتصاد تبادل دائري، إير بآخر، حكمة بأخرى، نكاح بقصيدة، الرعب الغيور برأس منشطر... إن النص يبطل مجمل المعنى، ويقلب مجموع القوانين، مع أنه مزخرف عادة ببلاغة باهتة ومعتمدة على الحشو، وليس إلا استيهاماً مصنوعاً من التهتك والعطر والموسيقى والخط المرتق على الجسم، ولذا فإن تحوله لا يخضع إلا لمشهد الهذيان، ولا يخضع نَظْمُه إلا لتحذلق العنف الناكح.

ونسمي القانون الرمزي كل علامات التفسير، أي بلاغة اللعب بالكلمات، والتأويل اللاهوتي أو العلموي، وتفسير الأحلام، وباختصار إيديولوجية النفزاوي الشبقية. وما تجدر ملاحظته لدى النفزاوي هو حداثته (على الرغم من أن النص يعود إلى القرن ١٥). فمجمل نظامه الدلائلي ذو تركيب نظمي ومعجمي بمعنى أن النفزاوي يعرف الحداثة نسبياً. سنتطرق الآن إلى تخطيط دلائلي يعتمد سُلَّمُهُ القياسي على حركة الابتهاج، أي مقارنة بلاغة الجماع بنظام الطبخ، والعطر، كعنف بين اللوغوس والجنس، إنزال المني بلعبة الكلمات وتجاوز ثنائية الزمان ـ المكان بدوران المشاهد الانتعاظية في كثير من الأمثلة المدوخة التي (تمخض) (كما تمخض اللبن) النظرية الحالية للدلالة.

لنص شيخنا خصيصة نادرة (وهي ما جعلته شعبياً) تستند على لغته السهلة التي تقلص المسافة بين الأدب الشفوي والأدب المكتوب، كما أن معرفة النفزاوي تعتمد الطب الشعبي. لم تمح الفوارق بين الطبقات الاجتماعية في هذا النص، وكيف يمكن للنفزاوي تحقيق ذلك بغير اللعب بالكلمات؟ إن

الجماع ضروري كضرورة الكلام الإلهي، فالأول والثاني هما الشهوات التي لا تقبل اختزال تملك الإنسان للإنسان. كل شيء يلغَى، بين الرمز القرآني وابتهاج النكاح، ما عدا الله الذي يرى. ومن حسن حظ الروض العاطر أن شخصية النفزاوي تظل ملغزة، فنحن لا نعرف هل كتب نصوصاً أخرى أم لا. ربما كتب النفزاوي كتاب الروض حوالى سنة ٩٢٥ هجرية (١٥٢٣ ميلادية). ولد الشيخ سيدي محمد النفزاوي بنفزاوة (جنوب تونس) وعاش بمدينة تونس، وقد طلب باي تونس، بحسب الخرافة الشائعة، من شيخنا أن يصبح قاضياً، فلم يستطع أن يرفض، والتمس مهلة للتأمل، حرر أثناءها (أو انتهى من تحرير) نصه. وهذه هي الحيلة التي سمحت له بالإفلات بمهارة من طلب الباي. إنها خرافة مضاعفة رواها الشيخ نفسه في مقدمة الكتاب التي يذكر فيها أن الروض جاء بعد تحرير كتاب صغير سماه «تنوير الوقاع، في أسرار الجماع»، وقد أرسل إليه الوزير الأعظم وأطلعه على نسخة من كتابه، فخجل الشيخ واضطرب، ولكن الوزير قال بإن ما قاله حق «ولا مروغ لأحد عما قلته وأنت واحد من جماعة ليس أنت بأول من ألف في هذا العلم وهو والله ما يحتاج إلى معرفته ولا يجهله ويهزأ به إلا جاهل أحمق قليل الدراية»، ثم نصحه أخيراً بإضافة بعض الأبواب، وخاصة الأدوية المتعلقة بمجال الجماع. فهاتان الحكايتان القصيرتان تبينان الموقف المتحفظ لشيخنا تجاه السلطة، ثم سروره لكونه كتب الروض، مما جعله يقول: «. . . وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له شهادة أدخرها ليوم الانتقال وأشهد أن سيدنا ونبينا ومولانا محمد عبده ورسوله سيد الإرسال ﷺ وصحبه صلاة وسلاماً أدخرهما ليوم السؤال».

مختارات من الروض العاطر[1]

ـ طول الأير ـ فأما المحمود من الرجال عند النساء فهو كبير المتاع القوي الغليظ البطيء الهراقة والسريع الإفاقة وألم الشهوة وهذا مستحسن عند النساء والرجال وأما النساء وحدهن إنما يردن من الرجال عند الجماع أن يكون وافر المتاع طويل الاستمتاع ضعيف الصدر ثقيل الظهر بطيء الهراقة سريع الإفاقة ويكون أيره طويلاً ليبلغ قعر الفرج فيسده سداً فهذا محمود عند النساء.

وأكيف الأيور اثني عشر اصبعاً وهي ثلاث قبضات وأقلها ستة أصابع قبضة ونصف فمن الرجال من عنده اثنا عشر اصبعاً وهي ثلاث قبضات ومن الرجال من عنده عشر أصابع وهي قبضتان ونصف ومنهم من عنده ثمانية أصابع وهي قبضتان ومنهم من عنده ستة أصابع وهي قبضة ونصف فمن كان عنده أقل من هذا لا خير للنساء فيه.

---

(١) يلاحظ أن هناك فرقاً بين نصي الروض العاطر في اللغتين العربية والفرنسية، وذلك أننا نجد النص العربي مبتوراً في عدة مناسبات، ولا نستطيع أن نعطي حكماً نهائياً في الموضوع، بخاصة واننا اعتمدنا في نقل نصوص المختارات على النص العربي المتداول في المغرب، ولم نعثر على نسخة ثانية ولذا فإن المطلع على كتاب الخطيبي بالفرنسية سيجد، في بعض الحالات، بتراً أو زيادة وقد حاولنا ما أمكن، نقل أهم النصوص المتطابقة من الترجمة الفرنسية في هذه المختارات، وأضفنا ما رأينا لا بد من إضافته، مع حذف ما هو غير موجود في النص العربي.
أما بالنسبة للاستشهادات الأخرى الواردة ضمن التحليل فقد قمنا بترجمة معظمها على رغم أننا لم نعثر عليها كما هي في النص العربي، أو أنه يفتقدها إطلاقاً. ومن الملاحظ أيضاً أن النص العربي ضعيف نحوياً، ولهذا تتكرر وتتكاثر الأخطاء، ولم نقم بأي تغيير تقريباً، حفاظاً على الأصل (م).

ـ **المرأة المثالية** ـ فأما المحمود من النساء عند الرجال فهي المرأة الكاملة القد العريضة خصيبة اللحم كحيلة الشعر واسعة الجبين زجة الحواجب واسعة العينين في كحولة حالكة وبياض ناصع مفخمة الوجه أسيلة ظريفة الأنف ضيقة الفم محمرة الشفاف واللسان طيبة رائحة الفم والأنف طويلة الرقبة غليظة العنق عريضة الصدر واقفة النهود ممتلىء صدرها ونهدها لحماً معقدة البطن وسرتها واسعة عريضة العانة كبيرة الفرج ممتلئة لحماً من العانة إلى الإليتين ضيقة الفرج ليس فيه ندوة رطب سخون تكاد النار تخرج منه وهذا الشرط مختل في بني البياض فما فيهن إلا النتن والبرودة فمن أراد ضيقة الفرج وسخانته فعليه ببنات السودان وليس الخبر كالعيان ويكون الفرج أيضاً ليس فيه رائحة قذرة غليظة الأفخاذ والأوراك ذات أرداف ثقال وعكان وخصر جيد ظريفة اليدين والرجلين عريضة الزندين بعيذة المنكبين عريضة الأكتاف واسعة المخرم كبيرة الردف إن أقبلت فتنت وإن أدبرت قتلت وإن جلست كالقبة وإن رقدت كالبند الغالي وإن وقفت كالعلم.

ـ **فرج لا خير فيه** ـ فرج واسع بارد نتن الرائحة أصلع ذو قذارة وعفونة وماء.

ـ **كيفية الجماع** ـ (النوع الأول) تلقي المرأة على الأرض وتقيم بين أفخاذها وتدخل بين ذلك وتولج أيرك فيها وأنت جالس على أطراف الأصابع وهذا لمن لم يكن أيره كاملاً. (النوع الثاني) ـ لمن كان قصير الذكر فيلقي المرأة على ظهرها ثم يرفع رجلها اليمنى حذو أذنه اليسرى وترفع إليتها في الهواء فيبقى فرجها خارجاً فيولج أيره فيه. (النوع الثالث) ـ وهو أنك تلقي المرأة على الأرض وتدخل بين أفخاذها وتحمل ساقاً على جنبك تحت ذراعيك وتولج فيها. (النوع الرابع) ـ وهو أنك تلقيها على الأرض ثم تحمل ساقيها على كتفك وتولج فيها. (النوع الخامس) ـ وهو أنك تلقيها إلى الأرض على جانب وأنت

على جانب ثم تدخل بين أفخاذها وتولج فيها ولكن هذا الجماع يورث عرق الأسى. (النوع السادس) ـ وهو أنك تلقي المرأة على ركبتيها ومرافقها وتأتي أنت من خلفها وتولج فيها. (النوع السابع) ـ وهو أنك تلقي المرأة على جنبها ثم تدخل بين فخذيها وأنت جالس على فرائسك ثم تجعل رجلاً فوق كتفك والأخرى بين فخذيك ويديك محضنة فيها. (النوع الثامن) ـ وهو أنك تلقي المرأة فوق الأرض وتحل ساقيها بعضها عن بعض ثم تأتي فتعمل ركبة من هنا بحيث إن ساقيها يبقيان بين فخذيك وتولج فيها. (النوع التاسع) ـ وهو أنك تلقيها على ظهرها على دكان صغير بحيث تكون رجلاها في الأرض وظهرها على الدكان واليتها للحائط ثم تولج فيها. (النوع العاشر) ـ وهو أنك تأتي إلى سدرة قصيرة فتمسك المرأة في فرع منها ثم تأتي أنت فتقيم ساقيها إلى وسطك ثم تولج فيها. (النوع الحادي عشر) ـ وهو أن تلقيها إلى الأرض ثم تعمل وسادة تحت إليتها ثم تبعد ما بين فخذيها وتجعل أسفل رجلها اليمنى على أسفل رجلها اليسرى ثم تولج فيها. وأنواع هذا الباب كثيرة.

ـ **من أسماء أيور الرجال ـ** فالذكر مشتق من ذكر الإنسان فإذا وقعت له نائبة فيه وانقطع أو وقع له فيه ما أبطل تحريكه يقال مات ذكره وانقطع وفرغ أجله الذكر هو ذكر الإنسان فإذا رأى في المنام أن ذكره انقطع فذلك دليل على سنينه فرغت وأجله قرب.

الأير هو الأكر قلبت الكاف ياء فصار الأير، وأبو حمامة سمي بذلك لأنه إذا كان نائماً يحصن على البيض كالحمامة الراقدة على بيضها. والهرماق يسمى بذلك إذا انتفخ وانتصب بقي يهرمق برأسه ويرفل في باب الفرج حتى يصل إلى قعره. والزب معناه الدب سمي بذلك لأنه إذا دخل بين الأفخاذ والعانة والفرج يبقى يدب حتى يتمكن فيطمئن بنزول مائه في داخل الفرج والحماش سمي بذلك لدخوله وخروجه والفدلاك أي الكذاب لأنه إذا أتى إلى المرأة وقف

وانتصب يقول بلسان حاله للفرج اليوم أشغف بك يا عدوي ثم يتحرك ويتعجب بنفسه بما أعطي من الصحة والقوة فيرتعد عند ذلك الفرج ويتعجب من كبره ويقول من يقدر على هذا فإذا عمل رأسه بباب الفرج يشخ فمه فإذا دخل إلى آخره يضحك منه فإذا دخل عليه يهزأ ويقول له لا تكذب في ذلك الهز وهو حسن قليل فعند دخوله خروجه تجيبه بلسان الحال الاثنين تقولان مات مات فإذا أفرغ من الشهوة وهو يقيم في رأسه ويحكي ما عنده سوء بلسان الحال.
والزدام هو الخباط إذا لقي الفرج يزدم برأسه مفارطاً في الدخول شوقاً في النكاح، والخياط لأنه لا يدخل حتى يخيط فم الفرج ويطبطب. والخراط والدقاق لأنه يخرط باب الفرج ثم يدقه ويقضي منه إربه من غير حياء. والعوام سمي بذلك لأنه إذا دخل إلى الفرج يتمرغ ويعوم يميناً وشمالاً. والأعور لأن عينه لا تشبه العيون كالحفرة المقعورة. والدماع سمي بذلك لكثرة دموعه لأنه إذا قام بكى وإذا رأى وجهاً جميلاً بكى وإذا مس أحد بكى وإذا رقد بكى وإذا تفكر بكى. وأبو عين معلوم والهتاك وهو القوي الشديد السفاك للدماء. والحكام وهو لا يدخل حتى يحك. والمكاشف الذي لا يأخذه رخو ولا تقع له دهشة ولا حشومة أبداً صحيح شديد.

ـ من أسماء فروج النساء ـ فأما الفرج سمي بذلك الاسم لانحلاله وقيل يطلق على المرأة والرجل. قال الله تعالى ﴿وَٱلۡحَٰفِظِينَ فُرُوجَهُمۡ وَٱلۡحَٰفِظَٰتِ﴾ والفرج هو الشق يقال انفتحت لي فرجة في الجبل أي شق وهو بفتح الفاء وسكون الراء ويطلق على فرج المرأة، وأما بفتح الفاء والراء فيراد به تفريج الكربة. وأما الكس فيسمى به فرج المرأة الشابة من النساء ومن المنعم الملحم والقلمون وللصبية الغليظة الفرج. والعص يطلق على كل فرج والزرزور للصغيرة جداً وقيل للمرأة المريضة، والشق للمرأة الرقيقة وأبو طرطور هو الذي له طربوشة كالديك، وأبو خيشوم هو الفرج الذي يبقى فيه ضربة السان،

والقنفود للعجوز الكبيرة إذا كان مسعوراً والسكوتي لقلة كلامه والدكاك لتدكيكه على الأير إذا دخله تنفس، والثقيل هو الذي يثقل على خاطره فلو دخلته أيور جملة الرجال لما أهمه ذلك ولو أصاب لزاد فيكون الأير في الهرب وهو وراءه في الطلب فلو لم يثقل عليه ما هرب منه، والفشفاش هو الذي يطلق على بعض النساء دون بعض لأن بعضهن إذا بالت يسمع له تفشفش كثير، والمقعور هي المرأة الواسعة الفرج التي لا يشبعها إلا الأير الكامل من الرجال. والهراب هذا على من كانت لا تحمل النكاح والتقت برجل زعيم شديد الاير كاملاً فتصير هي تهرب منه يميناً وشمالاً، والصبار لمن التقت برجال كثر ونكحوها واحداً بعد واحد وتصبر وتقابلهم بالصبر من غير كره بل تحمد ذلك، والماوي هي التي بفرجها الماء الكثير. والمصفح هي المرأة الضيقة الفرج طبيعة من الله فتلقى فمه محلولا وقعره بعيداً لا يلحقه الاير وقيل غير ذلك. وأبو جبهة هو الذي تكون له عرعرة كبيرة غليظة. والعريض هو الذي يكون عريضاً. وعريضة العانة أحسن ما تنظر إليها. وأبو بلعوم يطلق هذا الاسم على المرأة التي تكون جسيمة خصيبة اللحم إذا امتدت أفخاذها وعملت فخذها على فخذ يبقى بين أفخاذها طالعاً وإذا تربعت يبقى بين أفخاذها كالصاع حتى أن الذي يكون جالساً يبصره طالعاً وإذا مشت وابدلت الخطوة يكون خارجاً من تحت الحوائج وهذه المرأة لا يشبعها الاير الكامل العريض الشديد الشهوة.

ـ ملحمة ـ (حكي) أنّ الشيخ الناصر لدين الله قال: كان في ما مضى قبلكم من سالف الأزمان وقديم العصر والأوان ملك عظيم كثير الجنود وكان له سبع بنات بارعات في الحسن والجمال والبهاء والكمال والدلال وسبعة رؤوس بعضهم بعضا ليس بينهن ذكر تخطبهن ملوك الزمان فيأبين أن يتزوجن وكن يلبسن ملابس الرجال ويركبن على الخيل الموسومة بالعدة ويتقلدن بالسيوف ويقاتلن الرجال في ميدان الحرب. وكان لكل واحدة منهن قصر عظيم وخدام

وعبيد قائمون بأمور القصر في كل ما يحتجن إليه من أكل وشرب وغير ذلك فإذا أتى خطيب إلى أبيهن يبعث إليهن ويشاورهن فيقلن هذا لا يمكن أبداً فأخذ الناس في أعراضهن فبعض الناس يقول فيهن الخير وبعضهم يقول الشر مدة من الزمان ولم يطلع أحد على أخبارهن إلى أن توفي أبوهن فاستولت البنت الكبيرة على الملك وكان اسمها فوتر واسم الثانية سلطانة الأقمار والثالثة البديعة والرابعة وردة والخامسة محمودة والسادسة الكاملة والسابعة الزهرة وهي أصغرهن وأرجحهن عقلاً وأفقهن رأياً وكانت مولعة بالصيد، فبينما هي يوماً في صيدها وقنصها إذ التقت في طريقها بفارس ومعه عشرون مملوكاً فسلم فردت عليه السلام امرأة ثم أتى لبعض عبيدها واستخبرهم فأخبروه بالقضية كلها فسار معها فسمع كلامها وهي ضاربة النقاب فقال ليت شعري من يكون هذا رجل أو امرأة إلى أن أتى فصل الغداء فجلس معها للأكل يريد أن ينظر وجهها فأبت أن تأكل وقالت إني صائمة فلمح عينيها ويديها فتمكن قلبه من تغنيج عينيها وقدها واعتدالها فقال لها: هل لك في الصحبة من شيء فقالت صحبة الرجال لا تليق بالنساء لأنه إذا التقت الأنفاس وقع في قلوبهما الهواس ودخل بينهما الوسواس ووصلت أخبارهما للناس فقال صحبة الوفاء بلا غش ولا هفاء فقالت له: إذا صحبت النساء الرجال كثرت فيهم الأقوال فيرجعون بأسوأ الأحوال فيقعون في نكال وأهوال فقال تكون صحبتنا خفيفة وأمورنا هنية ونلتقي في هذه البادية فقالت هذا شيء لا يكون وأمره لا يهون وإن وقع وقعنا في الظنون وتغامزت بنا العيون فقال لها: تكون صحبة وصال ومتعة وجمال وتعنيق ودلال وبذل نفس ومال فقالت تروح مكانك وأروح لمكاني وإن قدر الله نراك وتراني ثم افترقا وتواعدا وسار كل واحد منهما إلى منزله فلم يطلق البصر وكان منزله منفرداً خارج البلد التي هو بها وكان أبوه تاجراً عظيماً له أموال لا تحصى يقال له حبرور وابنه هذا اسمه أبو الهيجاء وبينه وبين منزله يوم للمجد. فلما جن الليل

نزع ثيابه وركب جواده وتقلد سيفه واصطحب أحد عبيده يقال له ميمون وسار خفية تحت الظلام ولم يزل سائراً الليل كله إلى أن قرب الصبح فنزل في جبل ودخل في مغارة هناك هو وعبده ميمون وجواده ثم أوصى العبد على الجواد وخرج يسير إلى أن قرب القصر الذي فيه الزاهرة فوجد قصراً زاهراً شاهقاً فرجع وجعل يرصد من يخرج منه إلى أن تناصف الليل فنام رأسه على ركبة العبد. فبينما هو نائم وإذا بالعبد ميمون يوقظه فقال: ما الخبر، فقال يا سيدي إني أسمع حساً في داخل المغارة وأرى ضوءاً قليلاً فقام ونظر إلى الضوء فخرج هو والعبد وأتى إلى مغارة أخرى بعيداً عنها وقال للعبد اجلس حتى أرى ما الخبر ثم غاب ساعة وقصد المغارة التي كان بها ودخل إلى أقصاها فوجد دهليزاً فهبط إليه فإذا فيه ضوء يخرج من بعض الثقب فعمل عينيه في ثقبة ونظر فإذا هو بتلك البنت ومعها ما يقرب من مائة بكر في قصر عجيب في ذلك الجبل وفيه أنواع الفرش المذهبة على ألوان شتى وهن يأكلن ويشربن ويتنادمن، فقال للعبد ميمون ائتني بأخي في الله أبا الهيلوج فركب العبد وسار الليل كله وكان أبو الهيلوج من أقرب أصحابه وأعزهم عليه وهو ابن الوزير وكان أبو الهيلوج والعبد ميمون لم يكن في زمانهم أقوى منهم وأشجع وكانوا من الطغاة الذين لا طاقة لأحدهم عليهم في الحرب، فلما وصل العبد ميمون أخبره بما وقع فقال إنا لله وإنا إليه راجعون ثم ركب جواده ورفع أعز عبيده وسار إلى أن وصل المغارة فدخل وسلم عليه فأخبره بما وقع له من حب الزاهرة وأخبره بما وقع في قعر المغارة، فتعجب أبو الهيلوج من ذلك وأخبره أيضاً أنه أراد الهجوم على قصرها فوجد نافذاً إلى هذه المغارة تحت الأرض فلما جن الليل سمع لغط وكثرة الضحك والحديث فقال له ادخل وانظر لكي تعذر أخاك فدخل ونظر فافتتن من حسنها وجمالها فقال له من الزاهرة من هذه البنات الأبكار، فقال هي صاحبة القد البهي والمبسم الشهي صاحبة الخد الأحصر والتاج المجوهر

والجبين الأزهر والحلة المذهبة والكرسي المرصع الذي ترصيعه كثير ومسامره فضة واحلاقه ذهب التي يدها على ثغرها، فقال إني رأيتها بينهن كالعلم ولكن يا أخي أخبرك بشيء أنت عنه غافل، قال ما هو يا أخي لا شك أن هذا القصر عندهن للخلاعة لأنهن يدخلن من الليل إلى الليل وهو محل خلوة وأكل وشرب وخلاعة وإن حدثتك نفسك أن تصل إليها من غير هذا المكان فإنك لا تقدر على شيء لأنها مولعة بحب البنات فلذلك لا تلتفت إليك ولا إلى صحبتك فقال: يا أبا الهيلوج ما عرفتك إلا عارفاً ناصحاً ولهذا بعثت لك لأني لم استغن عن رأيك ومشورتك فقال له يا أخي لولا أن الله منَّ عليك بهذا المكان لما كنت تتصل بها أبداً ولكن من هنا يكون الدخول لهذا القصر إن شاء الله. فلما أضاء الصباح أمر العبيد بحفر ذلك المكان فهدموا منه قدر الحاجة ثم إنهم غيبوا خيولهم في مغارة وزرّبوا عليها من الوحوش واللصوص ثم رجعوا ودخلوا هم والعبيد لتلك المغارة وبلغوا إلى القصر وكل واحد منهم بسيفه ودرقته وردوا الثقب كيف كانت ودخلوا القصر فوجدوه مظلماً فقدح أبو الهيلوج الزناد وأشعل شمعة هناك وجعلوا يدورون يميناً وشمالاً فوجودوا فيه عجائب وغرائب وفرش عجيبة ومسانيد على كل لون وثريات وموائد وأطعمة وأشربة وفواكه وفرش عظيمة، فتعجبوا من ذلك وجعلوا يدورون فيه ويعدون منازله، فوجدوا فيه منازل كثيرة ووجدوا في آخره باباً داخله خوخة صغيرة مقفولة بقفل، فقال أبو الهيلوج أظن هذا هو الباب الذي يدخلن منه ثم قال يا أخي تعال نمكث في بعض منازل هذا القصر. فمكثوا في منزل عظيم مستور عن الأبصار إلى أن أتى الليل وإذا بجارية فتحت الخوخة وخرجت وبيدها شمعة فشعلت تلك الثريات جميعاً وساوت الفروش ونصبت الموائد وأحضرت تلك الأطعمة وصفقت الأقداح وقدمت تلك الزجاجات وبخرت بأنواع الطيب فلم تكن إلا ساعة وإذا بتلك الجواري الأبكار يدخلن يتبخترن في مشيهن على

الفرش ومدت لهن الموائد بالأطعمة والأشربة فأكلن وشربن وغنين بأنواع الألحان فلما امتلأن خمراً خرج الأربعة من مكانهم وكل ضارب نقابه على وجهه فقالت الزاهرة: من هؤلاء الهاجمين علينا في هذا الليل؟ أمن الأرض خرجتم أم من السماء نزلتم ما الذي تريدون، قال الوصال، قالت الزاهرة ممن، قال أبو الهيجاء منك، فقالت: من أين تعرفني، فقال لها: انا الذي التقيت بك في الصيد، فقالت من أدخلك لهذا المكان، قال قدرت فخممت ما الذي تفعل، وكان عندها أبكار مصفحات لم يقدر على دخولهن أحد وعندها امرأة يقال لها: المني لم يهبجها رجل في نكاحها، فقالت ما لي لا أكيدهم بهؤلاء الأبكار وأنا أنجو، ثم قالت ما نفعل إلا بشرط، فقالوا لها شرطك مقبول، قالت وإن لم تقبلوه أنتم عندي أسارى ونحكم فيكم بما نريد، فقالوا نعم، فأخذت المواثيق والعهود عليهم ثم ضربت يدها على يد أبي الهيجاء وقالت له: أما أنت فشرطك أن تدخل في هذه الليلة على ثمانين بكراً من غير إنزال فقال قبلت هذا الشرط فأدخلته إلى بيت وجعلت ترسل إليه واحدة بعد واحدة وهو يدخل بهن إلى أن دخل على الجواري ولم ينزل منه منيٌّ فتعجبت من قوته وجميع من كان حاضراً، ثم قالت له: وهذا العبد ميمون أنا أفعل وكان يحب النساء كثيراً فدخلت معه المني إلى بيت وأمرتها إذا عيا تخبرها، ثم قالت للأخير وأنت ما اسمك، فقال أبو الهيلوج، فقالت له: تدخل على هؤلاء النساء الأبكار ثلاثين يوماً وأيرك واقف لا ينام ليلاً ونهاراً، ثم قالت للرابع ما اسمك، فقال فلاح، فقالت وأنت نريد منك أن تخدم بين أيدينا جميعاً في كل ما نستحق إليه، ثم قالت لهم ما يوافقكم من الأطعمة حتى لا يبقى على حق، فشرطوا عليها حليب النوق والعسل شراب من غير ماء لأبي الهيجاء وغذاؤه الحمص مطبوخاً باللحم والبصل، ثم طلب أبو الهيلوج البصل الكبير من اللحم وشرابه البصل المدقوق يعصر ماؤه ويجعل في العسل وتأتي صفة ذلك إن شاء الله، ثم

قالت وأنت ما تريد من الأغذية يا ميمون، فقال غذائي مخاخ البيض مع الخبز. ثم أوفت، لكل واحد بما طلب، فقال أبو الهيجاء قد أوفيت لك بشرطك فأوفي لي الوصول يا زاهرة، فقالت هيهات شرطكم سواء أنت وأصحابك فإن كمل شرط أصحابك قضت حوائجكم جميعاً وإن عجز واحد منكم نقضت وأسرتكم بحول الله. ثم إن أبا الهيجاء جلس مع المرأة والبنات في أكل وشرب إلى أن أوفى أصحابه بالشرط وكانت قبل ذلك طامعة في أسرهم وهي في كل يوم تزداد حسناً وجمالاً وفرحاً إلى أن كملت عشرون يوماً فتغيرت فلما بلغوا الثلاثين بكت فتم أبو الهيلوج وأتى وجلس معه صاحبه وهم في أكل وشرب وهي طامعة في العبد ميمون لعله يكل أو يعيا من النكاح. وفي كل يوم ترسل إلى المني وتسألها عنه فتقول لها كل يوم يزداد قوة وما أرى هؤلاء إلا غالبين، ثم تقول لهم إني سألت عن العبد فقالوا كل وعى فيقول لها أبو الهيجاء إن لم يوف شرطه ويزد فوقه عشرة أيام لأقتلنه ولم يزل كذلك حتى كملت الخمسين يوماً ففرحت المني لأنه أهلكها في نكاحها فتعدت الخمسين يوماً ولم يبعد عنها. فبعثت المني للزاهرة تقول يا مولاتي الشرط تعداه ولا أراه يفارقني سألتك بالله العظيم إلا ما أرحتني مما أنا فيه فقد انفكت أفخاذي ولا بقيت أقدر على الجلوس فحلف أن لا يخرج إلا بعد عشرة أيام فزادها فوق شرطها عشرة أيام أخرى فتعجبوا من ذلك فعند ذلك حازوا ما في القصر من أموال وبنات وخدم وحشم وقسموا ذلك بالسواء.

حكايتان

المرأة والحمار

(حكي) أن امرأة كان لها زوج حمال له حمار يحمل عليه وكانت المرأة تبغض زوجها الحمال لصغر ذكره وقصر شهوته وقلة عمله وكان ذميما وكانت هي عظيمة الخلقة مقعورة الفرج لا يعجبها آدمي ولا تعبأ ببشر ولا بجماعة

وكانت كل ليلة تخرج العلف لذلك الحمار وتبطئ على زوجها فيقول لها ما الذي أبطأك فتقول له جلست بإزاء الحمار حتى علف لأني وجدته عياناً تعباناً.
فبقيت على تلك الحال مدة من الزمن وزوجها لا يشك فيها بسوء لأنه يأتي تعباناً فيتعشى وينام ويترك لها الحمار تعلفه. وكانت هذه المرأة لعنها الله متولعة بذلك الحمار وإذا رأت وقت العلف تخرج إليه وتشد بردعته على ظهرها وتشد الحزام عليها ثم تأخذ شيئاً من بوله وزبله وتمرس بعضه في بعض ثم تدهن به رأس فرجها قبالته فيأتي الحمار ويشم فرجها من خلفها فيظن الحمار أنها حمارة فيرتمي عليها فإذا رأته قد ارتمى عليها تحبس أيره في فرجها وتجعل رأسه في باب فرجها وتوسع له حتى يدخل شيئاً فشيئاً إلى أن يدخل كله فتأتي لها شهوتها فوجدت راحتها مع ذلك الحمار مدة من الزمان. فلما كان في بعض الليالي نام زوجها ثم انتبه من نومه ووقع في مراده الجماع وكان مراده أن ينكحها فلم يجدها فقام خفية وأتى إلى الحمار فوجده فوقها يمشي ويجيء فقال لها: ما هذا يا فلانة فخرجت من تحته بالعلف قالت قبح الله من لم يشفق على حماره فقال لها: وكيف ذلك فقالت لما أتيته بالعلف أبى أن يعلف فعلمت أنه تعبان فرميت يدي على ظهره فتقوس فقلت في نفسي يا ترى هل يحس ثقلاً أم لا فأخذت البردعة وحملتها على ظهري لكي أجربه فحملته فإذا هو أثقل شيء فعلمت أنه معذور فإذا أردت أن يسلم لك الحمار فأرفق به في الحال. فانظر مكائد النساء.

ـ **جماع صامت** ـ (حكي) أن رجلين كانا يسكنان في مكان واحد وكان لأحدهما أير كبير شديد غليظ والآخر بالعكس أيره رقيق مرخي، فكانت امرأة الأول تصبح زاهية منعمة تضحك وتلعب والأخرى تصبح في غيار ونكد شديد فيجلسان كل يوم ويتحدثان بأزواجهن. فتقول الأولى أنا في خير إن فرشي فرش عظيم وإن اجتماعنا اجتماع هناء وأخذ وعطاء إذا دخل أير زوجي في الفرج يسده سداً وإذا امتد بلغ القعر ولا يخرج حتى يولج التراكين والعتبة

والاسكبة والسقف ووسط البيت فتهبط الدمعتان جميعاً فتقول الأخرى أنا في هم كبير وإن فراشي فرش نكد وإن اجتماعنا اجتماع شقاء وتعب ونصب، إذا دخل أير زوجي في فرجي لا يسده ولا يمده ولا يصل إن وقف أخنى وإن دخل لا يبلغ المنى رقيق لا تهبط لي معه دمعة فلا خير فيه ولا في جماعه. وهكذا كل يوم يتحدثان فوقع في قلب تلك المرأة أن تزني مع زوج تلك المرأة الأخرى وقالت لا بد لي من وصاله ولو مرة. فجعلت ترصد زوجها إلى أن بات خارج البيت فتطيبت وتعطرت فلما كان الثلث الأخير من الليل دخلت على جارتها وزوجها خفية ورمت بيدها فوجدت تلك المرأة فرجة بينهما فجعلت ترصدها إلى أن نامت زوجة الرجل فقربت من الرجل وألقت لحمها إلى لحمه فشم رائحة الطيب فقام ايره فجذبها إليه فقالت له: بخفية اتركني فقال لها: اسكتي لئلا يسمع الأولاد وظن أنها زوجته فدنت إليه وبعدت من المرأة وقالت له: إن الأولاد تنبهوا فلا تعمل حساً أبداً وهي خائفة أن تفطن زوجته فجذبها إليه وقال لها: شمي رائحة الطيب وكانت ملحمة ناعمة الكس لما صعد على صدرها وقال لها: احبسيه وجعلت تتعجب من كبره وعظمه ثم أدخلته في فرجها فرأى منها وصالاً ما رآه من زوجته أبداً وكذلك هي ما رأت مثله من زوجها أبداً فتعجب وقال في نفسه يا ترى كيف السبب، ثم فعل ثانياً وهو مدهوش متعجب ونام. فلما رأته نائماً قامت خفية وخرجت ودخلت بيتها فلما كان الصباح قال الرجل لامرأته ما رأيت أحسن من وصلك البارحة وطيب رائحتك فقالت من أين رأيتني أو رأيتك وان الطيب ما عندي منه شيء وبهتته وقالت أنت تحلم فجعل الرجل يكذب ويصدق.

ـ **أحلام** ـ من رأى في منامه فرج المرأة وكان في كربة فرج الله كربته وإن كان في شدة زالت عنه وإن كان فقيراً اغتنى لأن تصحيفه فرج وإن طلب حاجة قضيت له وإن كان ذا دين أدى عنه دينه وإن رآه مفتوحاً أحسن وإن رأى فرج

الصبية الصغيرة فإنه يدل إلى أن باب الفرج مغلوق والباب الذي يطلب لا تقضى منه حاجته وقيل إنه في شدة ونكبة ولا خير في هذه الرؤيا وإن رأى فرج الصبية الصغيرة غير المدخول بها مفتوحاً ورأى قعره أو لم يره ولكنه مفتوح الفم يعلم أن صعب الحوائج تقضى له بعد اليأس فيسهل عليه قضاؤها في أقرب وقت على يد من لا يخطر بباله. وإن رجلاً دخل على صبية ثم قام عنها ورأى فرجها فإن حاجته تقضى على يد ذلك الرجل بعد التعريض، وإن دخل هو وحده عليها ورأى فرجها فإن أصعب حوائجه تقضى على يده أو يكون هو السبب في قضائها بشيء من الأشياء، ورؤيته على كل حال حسنة ورؤية النكاح أيضاً إذا رأى أنه ينكح ولم ينزل منه شيء فالحالة التي يطلبها لا تقضى وقيل إن الناكح ينال غرضه من المنكوح ونكاح ذوي الأرحام مثل الأم والأخت على أنه يطأ مكاناً محرماً وقيل يحج إلى البيت الحرام ويرى الأماكن الشريفة. وأما الذكر فتقدم ذكر يدل على قطعة من الأرض وقطع نسله ورؤية السراويل تدل على الولاية لأن تصحيفه سروال. ورأى بعضهم أن الأمير أعطاه سروالاً فتولى القضاء. يدل أيضاً على ستر العورة وقضاء الحاجة واللوز تصحيفه زول فمن رأى اللوز فإن كان في شدة زالت عنه شدته والمرض زال عنه ذلك أو منصب زال عنه ورأى بعضهم أنه يأكل لوزاً فأخبر بعض المعبرين فقال له تخرج من منصبك لأن تصحيفه زوال فكان كذلك. والضرس عدوه فمن رأى أن ضرسه سقط مات له عدو ولذلك سمي بعضهم العدو به فيقول فلان ضرس لفلان أي عدو له.

وقراءة القرآن تدل على ورود مسلم وتعبر على قدرة ما رأى إن كان خيراً فخيراً وإن كان شراً فشراً والقرآن والحديث تفسيره ظاهر الآية مثل نصر الله وفتح قريب فهذا يدل على النصر والفتح واستفتحوا يدل على الفتح وآية العذاب تدل على العذاب مثل غافر الذنب وقابل التوب شديد العقاب ذي الطول. والخيل والبغال والحمير يدل على الخير وقال ﷺ الخير معقود في نواصي الخيل إلى

يوم القيامة وقال تعالى لتركبوها وزينة والحمار الإنسان فإذا رأى أنه راكب على حمار سيار فإنه يدل على أنه وقف جده وسعده في كل شيء وإن سقط به وكان قليل السير أدبره جده وسعده خصوصاً إذا سقط إلى الأرض فإنه تلحقه معركة أو نكبة، وسقوط العمامة من الرأس تدل على الفضيحة لأن العمائم تيجان العرب والمشي حافياً يدل على ذهاب الزوجة وإذا رأسه عرياناً يدل على موت أحد الوالدين إلى غير ذلك من التصحيف وقس على ذلك.

- **كيف يطبخ الجماع** - أعلم يرحمك الله أيها الوزير أن هذا الباب فيه منافع كثيرة جليلة تقوي على الجماع للشيخ الكبير والطفل الصغير وهؤلاء قال فيهم الشيخ الناصح لخلق الله من داوم على مخاخ البيض كل يوم بلا بياض على الريق هيج الجماع ومن أخذ أهيلول وقلاه بالسمن وصب عليه صفر البيض مع الأبزار الموقوف وهي العطرية وداوم على أكلها قوي على الجماع وهاج عليه واشتاقه شوقاً عظيماً.

ومن دق البصل ووضعه في برمة وجعل عليه الابزار العطرية وقلاها فيه بزيت مع صفر البيض وداوم عليها أياماً رأى من القوى على الجماع ما لا يوصف به.

ولبن النوق أيضاً ممزوج بعسل وداوم عليه أيضاً يرى من القوة عجباً ولا ينام عليه أيره ليلاً ونهاراً.

ومن أراد النكاح في الليل كله وأتاه ذلك على غفلة قبل أن يستعمل جميع ما ذكرنا فليأخذ من البيض قدر ما يجد به شبعاً ثم يلقيه في طاجين ويضع معه سمناً طرياً أو زبداً ويلقيه في النار حتى يطيب في ذلك السمن ويكون كثيراً ثم يلقي عليه ما يغمره عسلاً ويخلط بعضه على بعض ويأكله بشيء من الخبز شبعاً، لا ينام أيره في تلك الليلة.

هذا الكتاب

فهذا كتاب جليل الفقه بعد كتابي الصغير المسمى بـ (تنوير الوقاع، في أسرار

الجماع) وذلك أنه اطلع عليه وزير مولانا صاحب تونس المحروسة بالله وهو الوزير الأعظم وكان شاعره ونديمه ومؤنسه وكاتم سره وكان لبيباً حاذقاً فطناً حكيماً أحكم أهل زمانه وأعرفهم بالأمور وكان اسمه محمد عوانة الزواوي وأصله من زواوة ومنشأه الجزائر تعرف بمولانا السلطان عبدالعزيز الحفصي يوم فتحه الجزائر فارتحل معه إلى تونس وجعله وزيره الأعظم فلما وقع هذا الكتاب المذكور بيده أرسل إلي أن اجتمع به وصار يؤكد غاية التأكيد للاجتماع بي فأتيته سريعاً فأكرمني غاية الإكرام فلما كان بعد ثلاثة أيام اجتمع بي وأخرج لي الكتاب المذكور وقال هذا تأليفك فخجلت منه فقال لي لا تخجل فإن جميع ما قلته حق ولا مروغ لأحد عما قلته وأنت واحد من جماعة ليس بأول من ألف في هذا العالم وهو والله ما يحتاج إليه معرفته ولا يجهله ويهزأ به إلا جاهل أحمق قليل الدراية ولكن بقيت لنا فيه مسائل، فقلت وما هي، فقال نريد أن نزيد فيه مسائل أي زيادة، وهي أنك تجعل فيه الأدوية التي اقتصرت عليها وتكمل الحكايات من غير اختصار وتجعل فيه أيضاً أدوية لحل المعقود وما يكبر الذكر الصغير وما يزيل بخورة الفرج ويضيقه وأدوية الحمل أيضاً، بحيث إنه يكون كاملاً غير مختص من شيء فإن ألفته نلت المراد فقلت له كل ما ذكرته ليس بصعب إن شاء الله فشرعت عند ذلك في تأليفه مستعيناً بالله ومصلياً على سيدنا محمدﷺ.

٣ ـ ملحوظة متعلقة بالقراءة (تابع)

حكاية العطور

إن العطر، المشهور بأصله الإلهي[1]، هو الحمية المثيرة نفسها للشهوة، وهو بجفافه، وسخونته، وعدم قابلية اختصاره في الطبيعة واللغة، القناع المتلاشي، للعنف الناكح الذي لا يمسك. ولأن السلسلة العطرية (كما تسميها الكيميائية) تدخل ضمن الشهوة لا استمرارية ثملة. فهي دوار المعنى والحواس الخمس في معناها الكامل. وفي مقابل هذه اللااستمرارية العنيفة يكتب العطر، وهو يتلاشى، في جوف الجسد دليلاً مصطنعاً لفناء مصطنع. فالفناء المعطر هو فن للحياة. تحريف لتمثيل الفناء الحقيقي. فناء عذب ملتصق بارتعاشة اللحم. هل هناك ما يرعب أكثر من هذا؟ وما هو الأكثر ابتهاجاً كهذا القانون المتلاشي الذي يمكن أن ننسقه، نلقفه، نفسده؟

ومن غير شك فإن البلاغة النفزاوية متأثرة بهذا التنسيق البارع، الذي يتسرب على شكل سلسلة من العلاقات والتعارضات. فالشيخ، وهو يصف الفرج المحمود أو المكروه، والمهبل المحمود أو المكروه، ينظم التعارضات كما يلي: رائحة طيبة/ رائحة نتنة. ساخن/ بارد. خصيبة اللحم ضامرته، وما هو حسن يوجد بحذاء رياض الجزيرة العربية، وما هو قبيح بحذاء الانحلال كالبيضة الفاسدة، والجيفة الكريهة، والبظر الراشح.

---

(1) C. F les Jardins ? Adonis, Gallimard, 1972.

لا تنفجر، حتى الآن، أية أصالة فهذه الصور مألوفة لدى من له علم بالعطور. عرف الإنسان، منذ العصور القديمة، القوة الفائقة للعطر، أثناء أعياد القرابين، وفي المواد المثيرة للشهوة، وفي الطبخ بكل اختصار. وترتسم ميتولوجية العطريات عند اليونان بأسلوب عجيب في أسطورة أدونيس. فهذا المراهق الجميل، الأنثوي، الخنثي، العاقر (ساق من غير غجرة كما يقول ايبيكطيط) هو عاشق أفروديت المسماة (الشهوة الفاسقة)، هذه المفتخرة بقوة اللذة، كما يقول سوفوكل، وابن سيمرنا (اسمها الآخر هو ميرينا) التي افتتنت أباها من دون أن تعلم بذلك (وقد حوَّل تياس سيمرنا إلى شجرة مرمكاوي حتى يعاقبها بحنان). إن أدونيس، العاشق الفاتن الذي تهيم به النساء أثناء الاحتفالات الأدونيسية عندما يتأجج مشهد اضطرابهن الشهواني هو، إذاً، عطر ولد من ارتكاب المحارم[١].

وهكذا فإن اسطورة ميرينا، التي تدل أيضاً على البظر أو فرج المرأة، مثلها مثل أسطورة أدونيس، تُجَذِّر الطبيعة المنحرفة للعطر. وليس عنف النكاح، كالعطر، إلا انحلالاً زخرفياً للوجود، تسطيراً طائراً للفناء العاري، إن العطر يدفع بالعري نحو التلاشي، ويشطر الجسم، وما دام هناك مالارميه، فإننا نقول، تبعاً لرغبة الهاجس، بإن العطر زبد (تكتبنا) به قدم الراقصة[٢]. عطر مزبد، هنا يمكن التشتت الخالص لتصورنا عن الفناء كمعنى مبعثر، كعطر منتشر.

فدقة التنوع المالارمي (العطر يتحول إلى زبد) تتضمن نوعاً من بلاغة التلاشي العزيز على بودلير وهويسمان. وكل شيء يحصل كأن شاعرية العطور والطيوب تحيل تصورها بصيغة لا نهائية من أجل تحقيق تأثير سلطتها على قانون آخر، قريب من الكون المعطر، ولكنه أكثر قابلية للإمساك، وأقل اضطراباً، أي إلى

---

(١) المصدر السابق.

(2) MALLRME, Crayonne au theatre, in oeuvres Completes,Gallimard, 1945. p309.

شاعرية تماثلية، ويذوِّب العطر، بطبيعته، ما هو قابل للإمساك والتملك. وعادة ما تتبلور هذه الإحالة حول الموسيقى التي تتعلق بنظام ليس أقل دقة، ولكن درجة تلاشيه، مع ذلك، أخف حدة من العطور. إنهما معاً متميزان بحركة دورانية، ولكن كلاً من العطر والموسيقى على حدة يدركان بطريقة مغايرة، ولأن الموسيقى قانون مستقل، فهي سلسلة دائرية وتنوع لصور قادرة على امتداد شهواني لا حدود له، بحيث إن حركة العطر هي سر الاضطراب الشهواني ودورانه، تتحدى قطعياً كل قانون موسيقي، ما دامت حركة العطر متقطعة، قاسية وعنيفة.

ولا يرجع هذا على الإطلاق لكون العطر خالياً من القانون، فهناك على الأقل التركيب الكيماوي الخاص بصناعة العطر، وما يشفُّ هنا هو أن قانون العطر هو دائماً عنصر ينتسب إلى قانون آخر (مطبخي، طبي، مواد للشهوة). فالشاعرية تغير بلا توقف موقع العطر ضمن سلسلة تماثلية.

هناك عطور منعشة كبشرة الأطفال

عذبة كالغابات، خضراء كالبراري

وأخرى، قوية، غنية، ومنتصرة،

لها امتداد الأشياء اللانهائية

كالعنبر، المسك، الجاوي، اللبان

التي تغني تجاوبات الروح والمعنى.

إن التماثل البودليري يطوق سلطة العطر، والدوار الذي توحي به الإحالة على قوانين أخرى، وعلى الانغلاق الموسيقي خاصة. لا يخشى هويسمان مقارنة العطر باللغة[1]، وهي مقارنة استعارية بطبيعة الحال. فهل يخضع العطر إلى

---

(١) وكان عليه(Des esseintes) أولاً أن يحكم نحو الروائح، ونظمها، ويتعمق في القواعد التي تحددها، وبعد أن يتآلف مع هذه اللغة المفردة عليه أن يفصل تركيب جملها، ويوازن بين اقتراح=

التحليل الصوتي؟ إلى النحو التعميمي؟ لن نعثر هنا على جواب، ومع ذلك فإن علينا تقديم توضيحات مقتضبة، واعتباطية قطعاً، حول قانون العطور. لقد تخلصت العطور مبكراً من وحشيتها الجليلة على الرغم من أنها ترتبط أساساً بالطبيعة، ويظهر أن استعمالها التصق، منذ المرحلة البدائية، بتقسيم العمل بين الرجال والنساء، فالرجال يتوجهون إلى الصيد، والنساء إلى القطاف. فهذه المرحلة من الاقتصاد الرعوي الزراعي تثبت الوظيفة النسوية للعطور. وكم هي مثيرة تلك الفرضية التي تعطي معنى ومصدراً قديماً للتماثل بين العطر، الموسيقى. ومع ذلك فإن للعطر خصيصة أقوى من المحرم، كما في أسطورة أدونيس، أما الموسيقى فهي فرح ديونيسي أقوى من الحياة والموت: لقد ترك الجسم الأورفيوسي، بعد أن قُطِّع ودُفِن، النَّفس الأخير للتجلي ينفلت من خلل القبر. إن العطر والموسيقى يكتبان على الجسم حالتين قويتين. وأن نكتب معناه إنشاء حجة نقدية في جوف الجسد.

ليس أصل العطور مؤكداً، ولكن يمكننا القول بإن أقدم الحضارات عرفت كيف تركب، انطلاقاً من النباتات العطرية. سلسلة من النفحات، والدهن والشذى المعطر[1]، وقد فهم القدماء أن هذه المواد بعيدة الهشاشة والنفاذ، تمتلك قوة كيميائية وشبقية مثيرة، وخطيرة، فللعطر قوة السم القاتل. أليس غريباً في الوقت نفسه أن يكون العطر عقدة، ونقطة أساسية في حكايات الشيخ النفزاوي. ففي عهد النبي محمد عاش مسيلمة بن قيس، هذا المتنبئ الذي كان يحرف القرآن، وبخاصة سورة الفيل، إذ يقول: «الفيل وما أدراك ما الفيل له ذنب وذيل وخرطوم طويل إن هذا من خلق ربنا الجليل».

= اسمائها وتنسيق فتراتها. ويقول في مكان آخر «يتبع تاريخ» صناعة العطر تاريخ لغتنا خطوة فخطوة».

AREBOURS, FASQUELLE. Ed, 1955, p 151.

(١) النفحات والأرواح تسميتان ميتافيزيقيتان.

وقد كانت لمسيلمة، من جهته، منافسة متنبئة هي الأخرى تسمى شجاعة التميمية، بعثت له برسول حتى تنكشف الحقيقة، فاقترحت عليه مناظرته لتتأكد ممن هو على حق، فاستشار رجال القبيلة، وهو خائف، وبعدها قال له شيخ حكيم «طب نفساً وقر عيناً عليك إشارة الوالد على ولده قال تكلم فما عهدناك إلا ناصحاً، فقال إذا كان صبيحة غد اضرب خارج بلادك قبة من الديباج الملون وافرشها بأنواع الحرير وانضحها نضحاً عجيباً بأنواع المياه الممسكة مثل الورد والزهر والنسرين والفشوش والقرنفل والبنفسج وغيره فإذا فعلت ذلك فادخل تحت المباخر المذهبة بأنواع الطيب مثل عود الأقمار والعنبر الخام والعود الرطب والعنبر والمسك وغير ذلك من أنواع الطيب وأرخ أطناب القبة حتى لا يخرج منها شيء من ذلك البخور فإذا امتزج الماء بالدخان فاجلس على كرسيك وأرسل لها واجتمع بها في تلك القبة أنت وهي لا غير، فإذا اجتمعت بها وشمَّت تلك الرائحة ارتخى منها كل عضو وتبقى مدهوشة فإذا رأيتها في تلك الحالة راودها عن نفسها فإنها تعطيك فإذا نكحتها نجوت من شرها وشر قومها»، واتبع مسيلمة نصيحة الشيخ الحكيم، وعندما أحس بأن المتنبئة اشتهت النكاح أنشدها قصيدة يطلب منها فيها أن تختار وضع نكاحها فأجابته «اجمع، هكذا انزل علي يا نبي الله»، وبعد الجماع أعلنت لأهلها أن الحقيقة عند مسيلمة، وتزوجا بعد ذلك.

إن الحكاية هنا تؤكد شكل جملة شبقية في حالة تمدد، ترتق، وتفتق، بحسب حركة اللغز المتتابع: أي التساؤل عمن يملك الحقيقة؟ وتتأسس البلاغة على أساس تبادل ملفق، ما دامت هذه اللذة المرتعشة هي أن تعيد التوازن كل مرة، بتقنية ملائمة للسيادة الشبقية. إن كتابة قصة أو روايتها ليستا إلا إنتاج لذة تكرار، وما دام التكرار المطلق مستحيلاً، فإن كل تغير للحكاية هو دائماً حديث متعلق بهذه الاستحالة. والحقيقة، في هذه الحكاية، هي وهم النكاح

ولكنه وهم ينثر في طريقه آثار هذا التجلي (وهي عقدة القصة حسب علماء الدلالة). ونقول التجلي، ليس فقط لن الأنبياء يولدون من نطفة (يسميها النفزاوي نطفة المني)، ويجهرون بحقيقتهم، ولكن لأن التصوف نص هذياني، يفجر من الجسم مجمل نظام وزوبعة الكون، ويدفع به إلى التدفق. إن الجسم كالحليب، يعنى أنه سائل له القدرة على الاستمرار. ومن أجل طبخ الجماع لا بد من الحصول على الزبد. هذا الفائض الاقتصادي المتجدد من غير توقف، ما دام الانزال يغذي اقتصاد الموت. فالله (القانون الحمدلي) هو الذي ينظم الإنزال، هذا الجريان للهواء والسائل، للمني والحقيقة، هو القادر على تدفقها. وتتأسس البلاغة النفزاوية في الانزال المثمر. ويدنس مسيلمة المتنبئ السورة القرآنية (سورة الفيل) بانزال المني في الفضاء بواسطة الطيب والمياه الممسكة، والحرير، ثم يقذف المني في المتنبئة (شجاعة) عبر قصيدة رحوية، ثم مني حامل للحقيقة.

هذا الانزال الكوني منظم في اقتصاد. وبلاغة عامين شخوصهما هم الذين يتبادلون اللذة وهم الذين يستطيعون، بحضورهم، أن يخطئوا ورقة اللعب أو القانون، أي تقديم الواحد (ة) بدل الآخر، الأخرى. من هو الشخص في هذه الحالة؟ إنه الشخص الفاني في شطحات النكاح. فمسيلمة يؤسس السخرية بتحريفه القرآن كحجة شبقية تافهة شيئاً ما، وهو يغير موقع علاقة الجنس/ اللوغوس من طبيعتها النبوية إلى مجرد فعل إنساني. كيف أقدم على ذلك؟ نحن نعلم أن المجتمع لا يقبل نبيين في زمن واحد. وهكذا استسلم مسيلمة لذوبان وجوده الإلهي فتم استرجاع اللوغوس بالسخرية. والجنس بالجماع. وانطلاقاً من هذه الحجة الدامغة ينتظم مشهد الجماع في محاكمة التطبع، ما دام الشيخ الحكيم قد نصح مسيلمة بحل مسألة امتلاك الحقيقة بمجامعة المتنبئة، وهذه النصيحة هي أسلوب الخدعة إذ إنه يطبع الحقيقة بالعنف المتلاشي للعطر

والجماع، ولكنه تطبع مزدوج، حيث يفترض أن العطر يفجر إنزالاً دائماً، كاستيهام ذوبان تام. إنزال لا يمكن إيقافه إلا بالتنكر لعلو الكلام وسلطته المطلقة. إن المتنبئ صاحب حقيقة الجماع، هو المولع بالذكر، بينما النبي (الحقيقي) يصب النفس الإلهي في الحكمة. ومن هنا تأتي الأهمية التي أولاها النفزاوي لمسيلمة. إن النفزاوي يعرف بطبيعة الحال أن الحقيقة لا تسلك هذا الطريق، ولكنه في حاجة إلى مسيلمة لارتياد استيهامه.

يخضع نظام الجماع لنص إلهي، كنائي، ولكنه يتبع طريقة وثنية (تمجيد الفرح)، فالخادم الأسود هو سيد التهتك، يخاطب النساء بهذه اللغة «في الذكر حياتكن وفيه مماتكن أيضاً. دينكن الفرج وروحكن الذَّكر». وهذا هو أصل المزايدة المعجمية التي تعين الأعضاء الجنسية. وانطلاقاً من هذه المزايدة يولد تقابل الحكايات (النوادر) المقتضبة ولحمة الكتابة المتصدعة. تتسلسل حكاية النفزاوي حسب مستويين. من ناحية حركة ملحمية أو أسطورية هي حركة الحكاية الشعبية. ومن ناحية أخرى حركة متقطعة لاهثة، تعبث بها السخرية، ولعبة الكلمات الدائرية، مختومة بصرخة أو صلاة، أو حكمة «نطلب من الله أن يعطينا فرجاً مثيلاً، آمين» أو كهذا الكلام «نطلب من الله أن يحفظنا من فرج مثيل، آمين»، فالحكاية منهوشة بكلام إلهي.

تنتظم الحكاية النفزاوية ضد الخوف والإنزال اللانهائي بغاية تقعيد الجماع. ومن هنا تأتي ضرورة التبادل الدلائلي الصارم، المقيس، الدائري. ففي حكاية البهلول مع حمدونة بنت المأمون نجد تبادل صلة بنكاح، ثم نكاحاً آخر مقابل قصيدة، ووضعاً شبقياً مقابل الحلة، وبحسب إيقاع التبادل يمسح كل واحد عضوه الجنسي ويمسحه للآخر بعد الجماع، وتسمى قيمة التبادل هاته المقايضة، مقايضة ينحل تمزقها في اكتفاء ذاتي ذهولي كما هو الحال بالنسبة لإخصاء ضرغام المعروف الذي جدع الملك «أنفه وأذنيه وشفتيه وذكره وجعله في فيه وصلبه على السور».

الذكر/ النهد

نظام الجماع هو نظام الغزو، يقعده العناق، والعض، والمص ثم الغزو وتخضع الأدلة الشبقية لجغرافية مقدسة، فلا بد من التقبيل يميناً وشمالاً، وإمساك الذكر باليد اليمنى، والنزول عن المرأة من اليمين، فالحركات اليمينية رمز اليمن. ويغير الجماع الانزال الطبيعي للمني، إنه الكيمياء التي توحّد الرجل والمرأة في الجسم المقدس. هذه الكيمياء التي يحيل وصفها على كل بلاغة مائية «القبلة المبللة أفضل من جماع سريع». وأيضاً «اللعاب ألذ من العسل الممزوج بالماء الصافي» ففي هذا الفضاء المائي المعطر، ينعكس الجماع، فالرجل هو الذي ينزل المني والمرأة هي التي تمتصه: «كأن فرجها يبتلع الذكر ويجعلك تظن أنه يمصه كما يرضع الطفل من نهد أمه». من يخصي الآخر؟ الذكر/ النهد كصورة الأنثى التي تنقذ معنى الانزال من الفوضى. ليس الذكر مكافئاً للفرج الذي هو الفضاء الكوني، حيث تدور لعبة العناصر (الهواء الماء)، فالتقبيل والمص، والإنزال، هي جميعها كتابة مقدسة على جسم المرأة.

أير/ نهد، أم/ أير، حليب/ مني، هذه المقابلات تقذق بنا إلى أسطورة الفرج الأكول، المعروفة في الأدب الشعبي المغربي، وبخاصة أسطورة عيشة قنديشة[1].

نظام أبيسي

يتم الوقت المفضل للجماع بحسب قاعدة صارمة، تخضع لاختيار وضع الجماع. تلقى المرأة على الأرض، تبدأ الحركة. ثم تأتي الشهوة المشتركة. ما

---

(١) أسطورة مغربية تتلون بصفات خاصة بحسب المناطق المغربية، وهي بصفة عامة امرأة تسكن = = الوديان التي تخترق المدن وتختطف الرجال أو النساء ليلة الزفاف. (م).

معنى وضع يخضع للنظام الأبيسي؟ إنه التركيز على مراوغة التناسق الإلهي للجسد، إنه لذة مراقبة. وكل وضع يقابل نموذجاً هندسياً أو إيقاعياً، ولكل حضوره الذي يستقبله ويسميه باستمرار، فالجسد يقيس اقتصاد العنف الدائري: عليك أن تصغي وتستمع لتأوهات وحشرجات المرأة.

وللأوضاع التي يوصي بها النفزاوي ـ وهي في معظمها مستوحاة من الشبقية الهندسية ـ تسميات لذيذة. وهكذا تسمى السلسلة الاستعارية نظام الطبيعة والأبوة الأبيسية.

إن الإيديولوجية الأبيسية هي، بالفعل، تصوف يقول بانتقال الوجود عن الدم والمني. وتبلور القيم الجنسية التي يفرضها (مثل كثرة الإنجاب، وعفاف وإخلاص المرأة) حول فرج المرأة هيمنة هاذية، مذاقاً معلقاً للقتل. وإذا كانت شهرزاد تنجو من الموت بعد أن تحكي كل ليلة قصة، فلأن نصها يفتق الهذيان الأبيسي، يصعده إلى وعي روائي. إذ تبين كيف يمكن إنتاج الحكايات (فالموت ومغادرة الحدود هما، بالفعل، شيء واحد)، كما يقول جورج باطاي. إن عذرية شهرزاد وهي تذوب في جنون السلطان، تفتح إمكانية كتابة مضاعفة، واحدتها منشورة في الحرم الأبيسي، حيث الدم، والأطفال، والنظام الطبيعي المتعارف عليه، وثانيتها كتابة تتبع تمدداً غريباً للحكاية ينسينا القيم والصور الأبوية. وضمن هذا التكرار للصور ينعقد وينحل الوضع الشبقي، بواسطة شهوة عنيفة ومتقنة، ولكنها مع ذلك تغري بالذوبان فيها.

الحشو

وضعت أميرة، بحسب ما جاء في قصة عربية، الشرط التالي لطالبي يدها، وهذا الشرط هو أن يكون زوجها من سيجيد وصف جسدها من شعر رأسها إلى القدمين في قصيدة شعرية. فحج إليها كثير من طالبي يدها. والتقى شاعر الشام بشاعر اليمن، وقرأ كل منهما قصيدته على الآخر. وفي الليل اغتال اليمني

منافسه، ثم وصل إلى القصر واشترك في المسابقة. وبعدما أنشد قصيدته أعلن عن فوزه، ولكن الأميرة، وهي تفاجئ الحاضرين، أمرت بقتله في الحين، فساد القلق، وعندها بررت الأميرة أمرها قائلة «إن بلاغة قصيدة اليمني شامية. فهو قاتل زوجي».

ويعتقد بأنه بقي من هذه القصيدة الضائعة بيتان يتعلقان بفرج الأميرة. لهذا النسيان معنى، فهو يدل على أن الجمال مستحيل الوصف. إن ضياع القصيدة وتحريفها يحافظان على لغز الاستحالة. وكلام الجمال حشو من غير شك، ليس كأي لغة جامدة، ولكن كلغة مادية لها إمكانية الانفتاح بطريقة استطرادية، على شكل ماكر، أو بكل عنف واضح. وينحصر الحشو النفزاوي في مستويين، الأول تطبيع ممنهج، فالذكر سارية وأسنان المرأة جواهر وعيونها ورود وشفافها من الأبنوس، وبطنها (كالقبة المضروبة ونظر إلى سرتها في وسع القدح). إن الحشو كلام فارغ ولكنه في بعض الحالات، وهو يتحقق في نص النفزاوي، يفجر جذر جموده «شفاها طرية كرمل مضرج بالدماء» فالمهمة المتواضعة للحشو هي حفر استعارة حاذقة بكتمان يبعث على السخرية، لعبة مؤثرة ومستهزئة، على بساطتها، في تقسيم العالم إلى كونين واحد له معنى، والآخر بلا معنى. بينما الحشو يمكن أن ينفجر على شكل استعارة جميلة. «الحكيم الذي جعل له (الفرج) فماً ولساناً وشفتين فأشبه وطأ الغزال في الرمال».

لغة الحلم

إن نص النفزاوي ككل نص، تحويل بحسب طريقتين بلاغيتين، طريقة هامشية، وهي طريقة كل لغة حشوية بالمعنى الذي أشرنا إليه وطريقة أساسية تركب في السلسلة الرمزية حركة غير قابلة للاختزال إلى مجرد حركة جماعية للقوانين والأصوات. حركة يؤسّس بواسطتها التبادل المعمم، والكوني للأدلة،

النص، ويدلُّ على دوران الأدلة. ولا يكتفي شيخنا بالقبض على تشريع الجسم ككتابة «وحاجبان من الأبنوس شبيهان بخط النون المنحني»، بل إنه يستبق بعض أشكال الحداثة في عصرنا، وهو يبني المعرفة الجنسية انطلاقاً من تفسير الأحلام، والتغيير المضحك للكلمات[1].

وبالفعل، فإن المعرفة الجنسية النفزاوية هي تجلّ للغة وتراتبها. فهذه المعرفة لها علاقة بكلام التخمين الشعبي مثل العرافة، وقراءة الرمل، وكلمات السر، وألعاب التخمين، اعتماداً على الأجسام الشفافة، وعظام الحيوان، وزجر الطير، مثلما نكون في هذه الحالة من التخمين الشعبي التي يرويها ابن خلدون «. . . بل لا يزالون ينظرون في سطح المرآة إلى أن تغيب عن البصر، ويبدو في ما بينهم وبين سطح المرآة حجاب كأنه غمام يتمثل فيه صورة هي مداركهم، فيشيرون إليهم بالمقصود لما يتوجهون إلى معرفته من نفي أو إثبات، فيخبرون بذلك على نحو ما أدركوه».

إن الدليل الصوفي يعتمد على لغة متفرعة إلى ثلاثة مستويات، أولها الدليل الذي يختار المصطفين والموحى إليهم ثم ينطقهم (كالنبوة والملائكة)، وثانيهما دليل العرافة الذي بواسطته يعرف الحضور، ويسنى في ومضة، في حدود زمن الاحتجاب من جديد. (حالة الإلهام، والحلم)، وأخيراً الدليل الجسدي، هذا الفضاء الحيواني المنذور للتفتت.

وتتأسس البلاغة النفزاوية على الانكشاف البيفرجي للدليل، فالله يحدد الآداب الشبقية، والنبي يشرعها، والكاتب يدونها، ويستعمل النفزاوي كثيراً من الطرق لتسمية الذكر والفرج، وأسماء كيفية الجماع، من صُوَرية وجناسية. إنها سلسلة من الصور تلبس الجسم بلغة متدفقة. وهذا ما سميناه بلاغة الجماع.

ربما تغوينا فسوقية الرمز، عند قراءتنا المتعجلة للروض ولذا فمن الضروري

---

(١) اتضح أن فرويد، كما نعلم، وفيٌّ جزئياً للتفسير الشرقي للأحلام.

أخذ لعب التخمين الذي يركب اللغة مأخذ الجد، في لجاجته التي لا تقبل الاختزال، بما في ذلك الفضاء الخطي للكتابة. فمن أجل تسمية الذكر يكفي النفزاوي أن يقلب حرفاً (الأير هو الأكر قلبت الكاف ياء فصار الاير)، أو يغير حرف علة بآخر. وعلى النحو نفسه، يظل معنى الحلم معلقاً بانحراف خطي، وقلب صوتي. إن النفزاوي لم يجذر، من غير شك، مثل هذا التلاعب الاستطرادي، فتركيبه للغة ينتظم وفق بلاغة تتجاوز اللغة، تقاوم نظافتها، وهذا واضح في تفسير الأحلام.

يقول فرويد إن كل واحد يحلم داخل لغته. وفي التصنيف التقليدي «توجد أنواع ثلاثة من الأحلام، الحلم المرح الصادر عن الله، والكابوس الصادر عن الشيطان، ثم الحلم الذي يرى الإنسان فيه نفسه محاوراً لذاته، أثناء نومه» (البخاري). وكما قيل، فإن الحلم هو التكلم بشهوة الآخر الذي تعشقه. والوجود الحالم هو الحركة نفسها لهذا الانشطار، لهذا التمزق. إن الجسم يأخذ شكل ملاك. وهو يزيح ستار الليل، يرتجل في الدخان المرح الذي يطهر حتى الزاني. فالنفزاوي يقابل الجنة المحرمة بكلمة الأرحام «ونكاح ذوي الأرحام مثل الأم أو الأخت على أنه يطأ مكاناً محرماً وقيل يحج إلى بيت الله الحرام ويرى الأماكن الشريفة». وفي الوقت نفسه الذي يرتكب في الحلم هذا الكشف للجسد، يؤسس الحلم بدوره النص. فالجماع، والحلم، والكتابة مرتبطة باللذة نفسها.

الرسم الخطي

لأن القرآن محل خشوع بذكر الموت وما بعده. وليس مقام التذاذ بإدراك الحسن من الأصوات. (الفصل الثاني والثلاثون في صناعة الغناء).

ابن خلدون.

أي عذوبة لا توجد في الكلمات والمعاني. أليست الكلمات والمعاني قوس قزح وقناطر وهمية رميت بين الموجودات المتباعدة أبداً؟

نيتشه

١ ـ انشقاق الدليل

إن الخط، ككتابة جليلة تلغي، تدمر، تقلب الجوهر نفسه للغة عند نقلها إلى فضاء خاص، هو بين الرسم والكتابة والموسيقى. فهذه الحركة المترنحة بين الصوت والخط هي التي نسائلها هنا. والخط العربي مثله مثل الخط الصيني، كتابة صامتة للدليل، وبلاغة بعيدة الدلالة. لماذا نقول بلاغة؟ عادة ما تقتصر

هذه الكلمة على العمل الأدبي، ولكن يوجد هنا تحريف غريب، فالمعرفة الغربيّة تؤصل وتجمد المعنى في انغلاق الكلام، الذي له فضيلتان، وهما أن يكون الكلام خزّاناً للمعنى وسابقاً على الخط الذي حجب وأبعد إلى وظيفة ثانوية، ثم فضيلة تحقيق وظيفة التكرار[١]. نتمنى أن نسائل هذه البديهية التي كثيراً ما تنوسيت وكبتت إذ إن الكتابة نظام للصور البلاغية التي تضاعف ثم تصدع اللغة بعملية بعيدة الدلالة منظمة. إنها نظام يدفع باللغة نحو حوار متداخل دلائلياً.

لا بد، في البدء، من التفريق بين وجهين للبلاغة العربية، أي البيان الذي ليس هو فقط هذه المجموعة من الصور المنظمة للنص («بذور الجمال» كما يسميها ابن خلدون)، ولكنها بلاغة عامة تميز المقول كما تميز المكتوب، وأما الموازنة بينه (الخط) وبين اللفظ فالأصل في ذلك إن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها، من حيث أن الخط دال على الألفاظ والألفاظ دالة على الأوهام كما يقول القلقشندي[٢] وبنفس المقدار الذي يجب على الكلام أن يكون فصيحاً حتى يقنع، فإن الرسم الخطي يمتلك خاصية الاندماج في العملية الدلائلية والانفتاح على بعيد الدلالة، ويظل النص مشوها في غياب الصرامة الدقيقة، وهذا ما تخضع له عملية القراءة هي الأخرى. وقول اللغويين العرب بأن «القلم هو أحد اللسانين[٣]» يجب أن يفهم في إطار المعنى المزدوج لكلمة اللسان، ولكن الصورة نفسها تبلبل، وتخون، إذ لا يحتمل أن تدشن معرفة مادية للدليل، أو تؤسس وتبرر نظاماً دينياً وبيروقراطياً، كما هو الحال بالنسبة للبيروقراطيات السماوية. إن القلم ضعف اللغة، و«لسان اليد»، يسجل،

---

(1) C.F.J. Derrida, de la grammatologie.

(٢) القلقشندي، صبح الأعشى.

(٣) المرجع السابق.

ويجمد الكلام الإلهي، ومن خلاله ينتقل التاريخ، أي أنه يصبح مبرراً بإعادة إنتاج الرسم الميتافيزيقي. فالقلقشندي يعضد ازدواجية المشكل في قوله. «ويروى أن سليمان عليه السلام سأل عفريتاً عن الكلام فقال: ريح لا يبقى. قال فما قيده؟ قال: الكتابة».

هكذا إذاً، وبخاصة في الميتافيزيقيا الإسلامية، تتم جدلية/ الكتابة، بحسب طريقة ونظرية للدليل لها خصوصيتها، فالله هو الخالق الذي يوحي للأنبياء برسالات منقولة ومعقودة في أنفسهم، ونحن نعلم أن جسدهم راقص في حركة المثل وإيقاع السجع. وينكشف الدليل الأول لدى محمَّد من إغماءة، وهذا الدليل هو الذي وشوش الكلمة الإلهية في الجسم المتجلي، هذا الجسم المرتعش، المنير، في لمح البصر، بانتقال خارج الزمن.

والبلاغة والفصاحة الإلهيتان هما هذا الحضور الراسخ الموشوم على الجسم المرتعش، أي الكتابة. جاء في السيرة النبوية أن هذه التجربة لم يعرفها الإنسان العادي إلا في الرؤيا، فالكتابة الملائكية هي التي تنتج وتخترق الحلم. كان محمد يقول «أوتيت جوامع الكلام، واختصر لي الكلام اختصاراً». وهنا طبعاً يكمن هدف كل بلاغة، ولكنها مرتبطة في هذه الحالة بكتابة الوحي الإلهي. وبالفعل فإن الله يتصرف في الكون كطرس، ويصرح القرآن بهذا في جلاء «ويمحو الله ما يشاء ويثبت وعنده أم الكتاب». إن الجسم الإنساني حركة ذات أربعة أزمنة، فالله يميته، ويحييه[1]، ويميته ويحييه أخيراً في الماوراء، في جوف الورقة الأخرى من الكتاب المعلق، أي الجنة والنار.

ويلح التفسير الإسلامي على اعتبار وحي القرآن أعظم المعجزات، ففي فعل أعجز توجد فكرة تفجير العجز. إن البلاغة إذا هي بنت المعجزة، يتطلب

---

(١) حالة ما قبل الولادة ليس هناك علاقة حميمة مع التناسخ.

تفسيرها من الإنسان عملية ما فوق المعنى. وهذه مثلاً، وضعية الحروف السرية المعزولة (الفواتح) التي تبدأ بها بعض السور القرآنية. إنها حروف تتجاوز معايير الاقتصاد اللغوي. فأيّ منطوق تخبئه هذه الأدلة التي تكوكب القرآن ضمن انتشار بريقها؟ يستطيع رجل الدين أن يصرِّح، من غير أن يقع في تناقض، بأن «الحروف التي نتحدث عنها قد أنزلت حتى تتحدى نوبته، وتبرهن لكل العرب على عجز الإنسان على الإتيان بكتاب مثله»[1]. ومن بين أسرار القرآن تحويله الحرف كدليل خالص إلى حجة بلاغية فوق دالة، وفوق الدليل نفسه عن خطابه، ومنطوقه، بطريقة تجعل إنصات المؤمن للمعنى يبقى معلقاً وبعيداً.

إن الخطاب القرآني يرتبط بهذا التغير للغة بصيغة سرية. وقد اكتسب ماسينيون بصدد الحروف المعزولة ما يلي: «تأخذ رؤى النبي بشكل لمسات معزولة منيرة ورنانة، إنها صوامت معزولة توجد مثبتة في مطلع بعض السور، قبل أن يتعلم كيف يركبها في كلمات ثم في جمل»[2]. وفي مقابل هذه التجربة الصوفية يظهر تقنع الدليل اللغوي ونقله كتابة مضاعفة، فهو نموذج كتابة الهية تعجز البلاغة عن الإتيان بمثلها، ثم كتابة إنسانية تحتل المرتبة الثانية، متفرغة (في المعنى تتفرع عن). وظيفتها هي التوله بالنموذج وتقديسه، ومحاولة إتباع الأسلوب المعجز. هذا الأسلوب ينجزه الخط بصرامة متناهية، حتى يولد الدليل الخالص وهذا النقل المضاعف للكتابة يتطلب تصوفاً، وزهداً تقديسياً[3]. إن القلم هو روح الكلام، روح هندسية، كما كان على أفلاطون أن

---

(1) S.M. Sadr, les fawâtih ou letters isolées, les cahiers de l'orante, 1966, Beyrouth. Liban.

(2) Opera Minora, T II, p, 554.

(٣) نعثر من جديد لدى الناسخين والنساك البوذيين على النسك الصوفي نفسه الخاص بالرسم الخطي، مثل هذا الناسك البوذي الذي جعل منه اهتمامه الأساسي منعزلاً في قمة جناح مدة ثلاثين سنة.

L'ecriture chinoise, in l' Ecriture et la psychologie des peoples, A. Colin, Paris, 1963.

يصفها. إذ عليه أن يفسر، ويدون الكلام المعجز، الذي سيكون مكرراً في الخط حتى يصل الحد المطلق للحركة الدورانية، هي الفناء، الحجاب، الفراغ الممسوح بيد الله[١].

لنغيِّر موقع تساؤلنا، موقتاً، عن الحقيقة الصوفية المتعلقة بأصل الكتابة العربية، حتى نطوق هذه الصوفية (الخاصة) بالدليل، فكل وحي كما يعلمنا القرآن، معلوم، ومقيد في «الكتاب المبين»[٢]. وحي سلطته عالية ومتمركزة حول معجزة قرآنية. فالقرآن يسمو على كل النصوص السابقة عليه. يقيس هذه النصوص ويقعد تراتبها. ما هو أصل هذه القوة؟ يجيب النسق الصوفي بالإحالة على أصل الكتابة، ولنثبت هنا الروايات الأربع المختلفة لهذا الجواب.

ـ كتب آدم الحروف والكتب قبل موته بثلاثة قرون، وبعد الطوفان اكتشف كل شعب كتابه.

ـ أوحى الله لآدم الكتابة في إحدى وعشرين لوحة.

ـ كل شعب مؤمن بحسب النبي محمد، يملك كتابه وكتاب آدم هو الأبجدية العربية، بالضبط.

ـ إن الحروف العربية الثمانية والعشرين هي التجسيد الإلهي في جسم الإنسان. إذا كان الله، إذاً، هو خالق الأبجدية العربية فكيف يمكن أن نميز بين حروف الوقف وحروف الاصطلاح؟ وما هو قانون الفرق بين اللغات؟ يستعمل اللغويون العرب تمييزين، الأول أسطوري، وفي هذه الحالة فإن أبجدية نصوص الوحي هي وحدها التي تحمل طابع اليد الإلهية، والثاني منطقي، مبني على العلاقة الاعتباطية بين الصوت والخط، علاقة فهمت المعرفة العربية بدقة

---

(1) Op. Cit.

(٢) البيان والتبيين.

مبدأها، وفي هذا المجال يقول القلقشندي «ولا علاقة معقولة بين المعاني والألفاظ على الأمر العام ، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة، ومن ثم جاء اختلاف اللغات».

لقد استطاع دريدا أن يحلل بصرامة كيف أن نظرية الدليل المؤسسة على غياب العلية مرتبطة بميتافيزيقيا الغياب والحضور. ومن البديهي أن هذه الفرضية يجب أن تراجع وتواجه مع مختلف الثقافات. إن التراث الأفلاطوني يختزل الدليل الخطي إلى مجرد وظيفة القناع ما دامت حقيقة الكلام هي أصل الدلالة. والدليل، في الثقافة العربية، منشق ومتصدع بطريقة أخرى. . . . يقول القلقشندي أيضاً:

«الخط أفضل من اللفظ: لأن اللفظ يفهم الحاضر فقط، والخط يفهم الحاضر والغائب».

ولله القائل في ذلك يصف القلم:

وأخرس ينطق بالمحكمات وجثمانه صامت أجوف

بمكة ينطق في خفية وبالشام منطقُهُ يُعرَفُ

في هذا الكلام قلب للدليل الأفلاطوني، ولكنه قلب مؤطر، داخل الانغلاق الميتافيزيقي. تتقاسم الكتابة والكلام خصيصة البيان. فعملية الإعناء Le procèss de la signification هي العملية نفسها للدليل في محمله عملية كشف طالما وضحها المؤلفون العرب. يقول الجاحظ: «وعلى قدرة وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى»[١]. ويقول أيضاً: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى»[٢].

---

(١) المرجع السابق.

(٢) المرجع السابق.

وتصنّف نظرية البيان ـ المركزة على مفهوم الإظهار والكشف ـ عند هذا الكاتب، الدلالة على المعاني بحسب خمسة أشياء:

١ ـ اللفظ.

٢ ـ الإشارة «فباليد، وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد شخصان، وبالثوب وبالسيف».

٣ ـ العقد، هو فعل العد من غير كلام أو كتابة، وهو «ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين».

٤ ـ الخط.

٥ ـ النصبة هي مثلاً كلمات الأرض، والسماء، والريح. وهي مفهوم صوفي يستلهم النظريات الكوكبية (التنجيم) عن الكتابة العربية، عندما تطابق هذه الحروف الهجائية بالدورة القمرية[(١)].

وينطبق هذا القول على طريقة الكتابة من اليمين إلى اليسار، ففي الأولى تتبع اليد حركة الكواكب التي تندفع من الشرق إلى الغرب وفي الحالة الثانية تتبع اليد حركة الكواكب السبعة وهي تندفع في الاتجاه المعاكس. فإلى أين يمكن أن يقودنا هذا التراتب المنطقي ـ الصوفي إن لم يكن إلى انشقاق الدليل، فالكلام، من غير كتابة، كأنه ميت، كما يقول ابن خلدون، وفي الوقت نفسه تفرض الدلائلية الكونية (التي تقابل بين الكتابة والكواكب) على الإنسان كلاماً متعالياً يمتلك سر المعنى المعلق. إن جسم ورؤى الإنسان، معلقة بشكل مضاعف بصوت الله. ويخترق الصوت الإلهي اعتباطية الدليل على الدوام، فما أنطق به لسامعي ليس هو أثر هذا الصوت إلا بمقدار ما هو نظام لنطق الأصوات. إن الله هو نافخ حروف الهجاء والكلمات المركبة، والإنسان هو صانع علائقها،

---

(١) مقدمة ابن خلدون.

ولكنها علائق تتم فقط على مستوى تفكيك الأصوات. يجب أن نستشهد هنا طويلاً بابن خلدون الذي يقول:

«وبيانه أن في الكتابة انتقالاً من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبداً من دليل إلى دليل، ما دام متلبساً بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائماً، فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي الذي يكتسب به العلوم المجهولة، فيكتسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل»[1].

إن فكرة ابن خلدون هذه ذات أصل أفلاطوني، تعود بنا إلى مفهوم الكتابة كوسيلة لنقل محتوى مدلول سابق الوجود في الروح. ونحن نعلم أن علاقة المدلول بالدال قد درست من زاوية أكثر عملية ودقة من طرف سوسير والمدارس الألسنية الحديثة. ولكن الكتابة التي تحولت إلى خط تغير ما اعتبر وسيلة للنقل هو في حد ذاته فن مستقل بالفعل، له قوانينه الخاصة، بالنسبة للغة، إذ يتجاوزها، وبتعبير أدق، إنه يقعد علاقة الخط بين اللغة والرسم والموسيقى.

---

(١) مقدمة ابن خلدون.

٢ ـ تعدّد الخطوط

إن الخط وقد وضع ضمن الدلائلية العامة، هو، من غير شك بلاغة مثيرة وموسيقية تحول أناقة صورها اللغة نفسها إلى جملة تأملية. فالخط يركب مع اللغة وما بعدها، جدولاً ذا مستويات ثلاثة أولها صوتي، إذ إن الصوت يؤسس، بلا ريب، قوانينه وإمكانية قراءته. ولكن الرسم الخطي يفرقه ويوحده، بموسيقية ظاهرة. فالصوت إذاً، مثل دليل متعدد الأصوات. ويسهل الرسم الخطي قراءة متعددة الأبعاد مأخوذة كل مرة داخل تصوير دائري، يدمج سمعاً لموسيقى معلقة في النظام اللغوي، وثانيهما مستوى دلالي لا يقل إثارة عن الأول. لأن المعنى البعيد المرتبط بهذه العملية يغير المعنى العادي الذي ينتجه المنطوق. وهنا تكمن لذة حسية تصورها المعرفة الخطية، ومن ثم يحصل التعارض المطلق للخط. أي أن اللذة، وهي تواجه الأصل الحمدلي للمعنى، تفرض الجوهر اللغوي الذي تظهره كموضوع مجسد. وتؤسس بلاغة (الخط) بالذات، وقد قعدت في مستوى هندسي أساساً لعبة أشكال وصور. إن تنوع الصور، واندفاعها الهش، يغيران بمعنى ما، اتجاه المحرمات المتصلة باللغة. إنها تطبع إنغلاق المعنى، برسم صورة لا نهائية، وتبعثره في سلطة محرومة من المتعة، كأن الخط والأثر، والموسيقى، في الحركة المتعددة لهذه المستويات الثلاثة، تؤلف تركيبة لا تتوقف، بفعل ارتجاج اللغة. ما هو القانون الدلائلي لمثل هذه الحركة؟ يرشدنا كلود ليفي ستروس بصرامته المعهودة

(صرامة تبحث عن متعتها) إلى تحليل ذي قرابة بالموسيقى والخط الصيني «إن الموسيقى مثل هذا (الرسم الخطي) ـ ولكن لأنها، بمعنى ما رسم من الدرجة الثانية ـ ترجع إلى مستوى تفكيك الأصوات الذي أحدثته الثقافة، فبالنسبة للرسم الخطي هناك نظام الكتابة الرمزية، وأما بالنسبة للموسيقى فإن هناك الأصوات الموسيقية. ولكن هذا النظام يظهر خصائص طبيعية بمجرد إنشائه. وهكذا فإن هناك الرموز الخطية، وبخاصة رموز الكتابة الصينية، تعبر عن خصائص جمالية، مستقلة عن دلالتها الثقافية التي لها طاقة الحركة، والتي يستهدف الخط استغلالها»[1].

إذا لم نعتبر تفكيك الأصوات كدوغمائية، ولكن مجرد فرضية لإستراتيجية مفتوحة، فإن هذا سيؤدي بنا، على ما يظهر، إلى تجدير وجهة نظر ليفي ستروس، وهو تجدير أوحى به أ. سترافانسكي الذي يقول بأسلوب ملغز بإن «الموسيقى هي خط قبل كل شيء» إنه انقلاب دلالي لا نستطيع قياس مردوديته (يمكن تخيلها عريضة)، لكننا نفترض لنصنا المتعة الفورية أي هذا الانفعال الحاذق، المنشود، المفكك، برقة، أثناء ممارسة الكتابة من خلال تلاحق تخفي النص حتى يبلغ دليله الخاص، نقطة، حد. هذا هو محو الأناقة البلاغية، هذا هو انطلاق الخط نحو غايته، نقطة، حد، كعطر عنيف، كانبهار فياض، أو كلمح بصر مخطط. لنبدأ من جديد.

تعتمد الموسيقى، كاللغة، على فن تركيبيتها الخاصة، بل إنها (بواسطة نقد باطني)، وخلخلة للقوانين التي تؤسسها، بينما الخط، وإن كان قابلاً للمقارنة مع الموسيقى، فإنه يدون أصوليته ومفارقته في وجود قانون ثالث هو هذه البلاغة المشعة التي تحول اللغة إلى موضوع مندفع في تركيبيته الخاصة. ومن

(1) Le cru et le cuit, P. 29.

الطبيعي ألا يكون للقانون الثالث معنى، من الناحية الدلالية، إلا داخل اللغة. وضمن العلاقة من مستويي التفكيك الصوتي. هنا يوجد التشخيص الخطي الذي يمنح للغة الوجود، ويتجاوزها في الوقت نفسه.

إن حركة الخطاط العربي تحترم هذا التنظيم، فهو يركب الحروف ثم يؤلف بينها، ثم يشكلها، وأخيراً يزين المنطوق بكامله. إنها فترات ثلاث يجب أن يُنطق بنقلها الارتجاجي في ما بعد، في علاقتها مع المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها. وهي الصوتي والدلالي والهندسي. ولا بد من أن نتجاوز هنا الإشكالية الجاكوبسونية ـ وهي، من جهة أخرى، مثيرة ـ المطمئنة مثلاً إلى «التماثل الموجود بين دور النحو في الشعر والتأليف في الرسوم»[1]. كما لا بد من أن نستفيض هنا في تحليل إشكالية لوي ماسينيون، هذا العاشق للتماثل، فقد كتب، عند حديثه عن الفنون العربية «إن التصويت الثلاثي هو إذاً أساس النحو العربي، أي الاعراب». كما أنه أساس علم الدلالة الموسيقي في السامية. ويقول في مكان آخر إن التصويت الثلاثي هو أساس علم الدلالة الموسيقي في السامية. فعلامة الإيقاع (الذي يخلخل الأعضاء) بالنغم (الذي يصيب الروح) هي العلاقة نفسها للموضوع الصوامتي (الذي يقدم صيغة الفكرة) بإعراب آخر الكلمات (الذي يساعد على فهم الجملة)[2].

ليست الكتابة الخطية كلياً ذات طبيعة لغوية، إنها ما يتعدى ما هو صوتي ـ دلالي ـ هندسي. إن اللغة سابقة على الكتابة الخطية، ولكن الرسم الخطي ينتزع من اللغة مبررات تركيبية، ولذا يبقى التماثل بين اللغة والموسيقى العربيتين من دون فعالية، لأن الموسيقى بالأساس متماثلة الإيقاع، نغمية وصوتية، ثم إنها مرتكزة على ربع المقام. بينما زمنية الرسم الخطي متعددة

---

(1) Sur l'art verbal de W. Blake, in Change, Seghres\ Laffont, 1972

(2) Voyelles sémiques et sémantique musicale, in Parrole donnée, Coll 10\18, 1870

الأصوات، متداخلة نصياً ودلائلياً. وعلى ضوء كتابات موسيقية جديدة يجب، ذات يوم، القيام بتحليل العلاقة بين الخط والموسيقى. نحن أمام التعدد الصوتي، وبصيغة أدق، أمام التعدد الخطي. إن ما نحتفل به هنا، ما يجعل الصورة الخطية غير قابلة للاختزال بالنسبة للغة، هو هذه التركيبية اللالغوية الحاذقة المرعبة التي تخترق اللغة، تخلخلها وتدعو لاحتفال رائع للدليل. واللغة، بطبيعة الحال، هي ما يقرأ، ولكن السفر، أي كل قراءة تحتاج لهجرة البصر على امتداد فضاء ورقة مخططة. وتبعث على إبداع المعنى في شكل قصة مصورة مشبعة ببلاغة منطقية وزمانية يطوعها في هذه الحالة، تركيب خطي كامل. ويحافظ الشكل الثلاثي، في الخط العربي، على توهج الدلالة الدائرية للجسد الصوامتي، فالخط الأفقي الذي يقف عليه النص ينزع إلى الالتواء، واللحاق بالمنحني والعمودي أو إلى الانحلال على شكل فضاء له صفة المتاه، خاضعاً للتشابه والتماثل المتشيين. عديدة هي الصور التي تنتزع، بمعنى ما، اللغة، وتحررها من اللغز الممتزج بالشهوة، هذه الحقيقة المنفصلة عن الحاضر، إنها لمح البصر.

٣ ـ نص شعري لابن البوَّاب

يا من يريد إجادة التحرير ... ويرومُ حُسن الخط والتصوير
إن كان عزمُك في الكتابة صادقاً ... فارْغبْ إلى مولاك في التيسير
أَعْدد من الأقلام كل مثقَّفٍ ... صلبٍ يصوغُ صناعة التحبير
وإذا عمدت لبريه فتوخه ... عند القياس بأوسط التقدير
أُنظر إلى طرفيه فاجعل بريَهُ ... من جانب التدقيق والتخضير
واجعل لجلفتهِ قواماً عادلاً ... خُلواً عن التطويل والتقصير
والشَّق وسْطهُ ليبقى بريُه ... من جانبيه مُشاكِلَ التقدير
حتى إذا أتقنت ذلك كلَّه ... فالقطُّ فيه جملة التدبير
لا تطمعَن في أن أبوح بسره ... إنّي أضِنُّ بسره المستور
لكنَّ جملة ما أقولُ بأنه ... ما بين تحريف إلى تدوير
وألق دواتك بالدُّخان مدبِّراً ... بالخل أو الحصرم المعصور
وأضف إليه مغرَّة قد صوِّلت ... مع أصفر الزَّرنيخ والكافور
حتَّى إذا ما خُمِّرت فاعمد إلى ... الورق النقيّ الناعم المخبور
فاكبسه بعد القطع بالمعصار كي ... ينأى عن التشعيثِ والتغيير
ثم اجعل التمثيل دأبك صابراً ... ما أدرك المأمول مثل صبور

إبدأ به في اللوح منتَضياً له عزماً تجرّدهُ عن التشمير

لا تخجلن من الردى تختطه في أوّل التمثيل والتسطير

فالأمر يصعب ثم يرجع هيناً ولربَّ سهل جاء بعد عسير

حتى إذا أدركت ما أمَّلْتهُ وأضحيت ربَّ مسرّة وحبور

فاشكر آلهك واتّبع رضوانه إن الإله يجيب كل شكور

وارغب لكفّك أن تخُطَ بنانُها خيراً تخلّفه بدار غُرُور

فجميع فعل المرء يلقاه غداً عند الشقاءِ كتابة المنشور

٤ ـ تصنيف الخطوط

نعلم أن اللغة العربية ـ التي هي من أصل آرامي ـ نبطي، تكتب أساساً في سطر أوسط، موقع هو نفسه بحسب مستويات عالية ومنخفضة، بواسطة ذيل تمدد الحروف والأدلة والتنقيط وحركات الإعراب. والكتابة العربية في مجملها تعطي الانطباع بأنها كتابة سريعة، نسخية، ولكنها ولّدت بالفعل عدداً لا يستهان به من الأساليب، بل تساعد بعضها على تغميض النص المكتوب مما يجعل قراءته صعبة أو مستحيلة.

ومن جهة أخرى، تستند النظريات العربية بخصوص الخطوط ـ وكذلك الفن البيزنطي ـ على نظام منقّطٍ، كما لاحظ بانوفسكي[1] (وبالمناسبة يقيس الخطاطون الصينيون الحرف بمربعات). هذا النظام المنقط يستعمل النقطة المربعة كوحدة (وفي بعض الحالات تكون النقطة دائرية) تستخدم في قياس الحروف والفضاء الفارغ الذي يحيط بها في الوقت نفسه. وكانت هذه النظريات المعتمدة على النقط لدى إخوان الصفا، تدخل في إطار شمولية توازن الإلهام الفلكي والموسيقي. وقد عرفت كثير من الرسائل ـ وبخاصة رسالة ابن مقلة ـ بدقة المقياس ـ التناسبي للخط. وسيكون من المفيد المقارنة، في دراسة مفصلة بين مختلف أساليب الفن العربي بحسب نظرية التناسب وتطابقاتها مع الخط، والمعمار، والفسيفساء، والموسيقى (نأمل العودة لهذه النقطة).

---

(1) L'Oeuvre de l'art et ses significations, N.R.F, 1969, CF. p76 et note 63 de la page 85.

وإننا نرفض مع صورديل[1] التعارض المألوف بين الخط الكوفي والخط النسخي، وسيكون التعارض قائماً بالأحرى بين الخط الحجازي والخط العراقي، هذا على الأقل هو رأي الكتاب العرب، وعلم تاريخ الخط. ونحن بدورنا نميز بين ستة أشكال رئيسية.

١ ـ **الخط الكوفي** ـ وهو النموذج المعتمد على الزوايا، والذي ينسجم، بروعة، مع المعمار والفسيفساء. إنه الكتابة الأكثر إتقاناً من الناحية الهندسية.

٢ ـ **الخط الفارسي** ـ ويتفرع عنه التعليق، (نص تعليق)، والرقعي.

٣ ـ **الخط الديواني والطغرة** ـ وهو الأسلوب الخاص بالإدارة الملكية والدواوين في القديم. والطغراء معقدة قصداً، حتى يستحيل تقليدها.

٤ ـ **الخط النسخي** ـ

٥ ـ **الخط الثلثي** ـ

٦ ـ **الخط الأندلسي ـ المغربي** ـ

(انظر الصورة رقم ١٢).

---

(1) In L'écriture et la psycologie des peoples, A. Colin

٥ ـ صور

بعد أن أشرنا بسرعة إلى التصنيف المبسط لأساليب الخط العربي، نتطرق الآن إلى دراسة عدد يسير من الصور الخطية، ويستفيد عملنا كثيراً من الكتاب الرائع «أطلس الخط العربي»[1]. الذي انجزه العراقي ناجي زين الدين، وقد ذهب هذا العاشق للخط أربعين سنة من حياته.

المتاه. خط بالكوفي (صورة رقم ١٣).

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية

(صورة رقم 12)

الخط الكوفي، الخط الفارسي، الخط الديواني، الخط الثلثي، الخط الأندلسي ـ المغربي

---

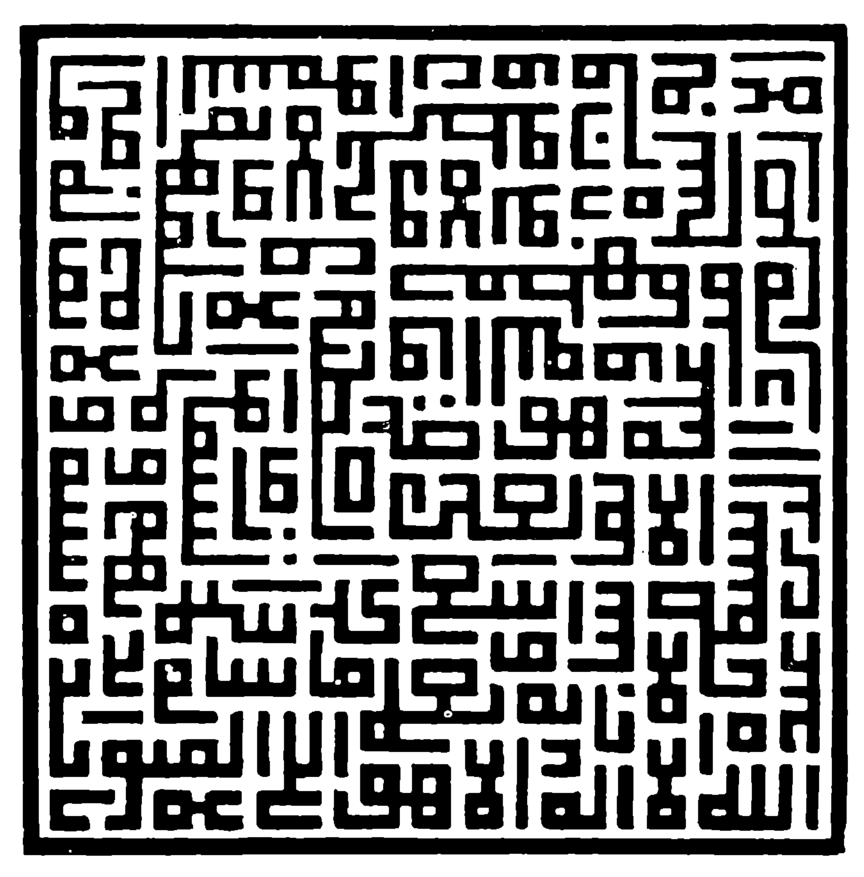
(١) طبع الحكومة العراقية بغداد، ١٩٦٨.

إن اللذة التي ترجع إلى الحرف المخطط ربما تكون تافهة، ولو أنها مستحبة، فيما لو لم تكن لها قيمة انطولوجية (وجودية) تتجاوز الفراغ اللذيذ للسفر (القراءة البصرية)، وعلاقة بالوجود محجوبة بلباقة، حتى إن المعرفة التي تطلب منا أثناء القراءة هي نفسها تهدف إلى تلاشي هذا المفهوم الذي عادة ما يسمّى «الجمال». وإذا كان هناك جمال للخط، فمن اللازم تحليله ضمن هذه العلاقة الحميمة بين الأشكال البلاغية والتركيبية المتجلية، الهاذية للحرف. إن الهذيان هنا إلهي، ما دامت الجملة القرآنية تشكل انغلاق النص وتمنحه دلالة متعالية، غير أن المنطوق ـ سواء أكان جمالياً أم لا ـ محدد هو نفسه بقانون ثالث يؤسس تملصاً محرقاً للبصر والحرف، وهما معا ذائبان في تساؤل عنيف. وهذا التقنع الشفاف والموسيقى بين الوجود/ الحرف هو الذي يطوف في الاستعارة الشهيرة للمتاه. ما هو المتاه؟ يقول روجي كايوا R. Caillois عن المتاه إنه «خط سير لا متناهٍ وملتوٍ، ولكنه إلزامي، يستحيل معه التراجع إلى الوراء. ممر واحد يقترح في كل لحظة، ولو أنه كان طويلاً على الدوام، وجديراً بإعطاء انطباع لمن يتبعه بأنه يدور في حلقة مفرغة. إنه يرغمه في الحقيقة على المرور بالتتابع من جميع نقط المساحة المستغلة»[1]، وهو بالضبط خط السير نفسه الذي تقترحه علينا صورتنا الخطية (رقم ١٣)، وبالفعل، فإن المنطوق القرآني يبدأ بكلمة الله في الركن الأسفل بالضبط، ويستمر في حركة «دورانية» مربعة مرة، ومتعرجة مرة ثانية، ثم تختتم في المركز بكلمة العظيم. فهذا الدوران معلق بعوارض القراءة، كانقلاب الحرف، والتقابل ولعبة المرآة، والقفزات من سطر إلى آخر، والانشباكات، والترصيعات ـ وأشكال أخرى ـ قريبة جداً من الموسيقى ـ تمنح القارئ سلطة المتعة، فالمتاه يكتب ضمن تكوكب الوجود. إنه كتابة الفناء والمتاه.

---

(1) In hommage A Borges, L herne, 1964, p. 214.

ويستطيع القارئ أن يتسلى بقراءة النص المخطط الذي له صفة المتاه آية (الكرسي من سورة البقرة). وينتهي المنطوق، من بعد، بجملة اعتيادية (صدق الله العظيم). وبهذه الطريقة فإن كلمة العظيم التي كتبت مرة واحدة في مركز الصورة الخطية، استناداً إلى كلمة العظيم، في مستويات ثلاثة:



(صورة رقم 13)

صورة خطية ـ المتاه ـ الخط الكوفي

ـ الله في بداية الآية. العظيم في نهاية الآية.

ـ في نهاية الجملة التكميلية.

ومبدأ القراءة هنا محدد، بلا ريب، بالعلاقة مع الانغلاق الديني. ولكن سواء أكان المنطوق دينياً أم لا فإن الحركة الخطية للنص تضاعف المنطوق بحركة زمانية متعددة الأصوات، تستثمرها في تركيبية تنفلت مسبقاً من اللغة، فبمجرد قلب بسيط، أو قفزة صوتية سريعة، تسقط الكلمة ودلالتها. وهنا يوجد انشقاق عميق للدليل، شطحة الحروف في حال التجلي. ولهذا ذكرنا بأن الخط بلاغة تائهة، ومن اللازم أن نطَوِّق، شيئاً فشيئاً، وبموضوعية مفهوم ما يتعدى **الصوتي ـ الدلالي ـ الهندسي**.

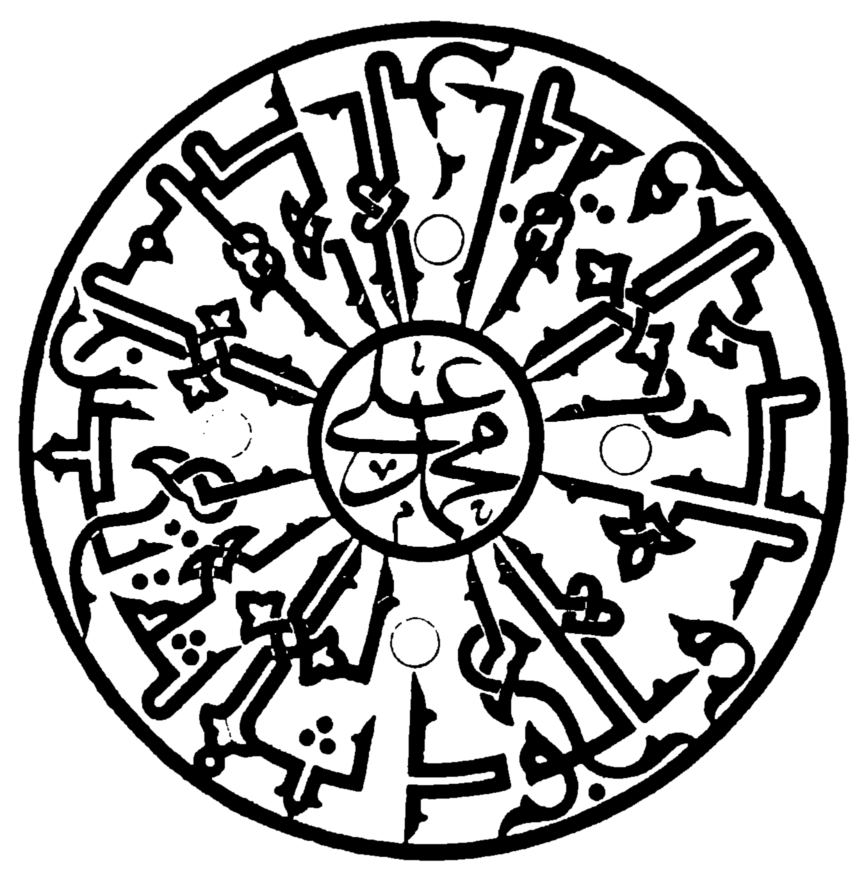
الدائرة المضاعفة ـ (صورة رقم ١٤). بالكوفي المملوك.

تسهل هنا القراءة، لأن الدائرة المضاعفة (أو الدوائر الثلاث الشائعة في الفن البيزنطي) ترمز إلى السلطة. لنقرأ في الدائرة الكبرى «ثلاثة تحصن الملك: الرأفة والعدل والجود». وفي الدائرة الثانية «محمد علي»، وهو اسم الملك المصري الذي أمر بوضع الخاتم.

تجب ملاحظة الاستعمال المتكرر للأدلة الزخرفية في الخط العربي، وهي لها مرة وظيفة خطية تخضع لمحض الصدفة، ومرة أخرى علامة تدل على الحرف الأساس، وهما معاً بصفة عامة نسخة مصغرة للحرف، غير أن شفافية منطوق كهذا (صورة رقم ١٤) خادعة، لأن توجه حركة الألفات واللامات المتعددة إلى الدائرة المركزية تحقق لهذه الصورة عنفاً خاصاً، وهو جرح الاسم الشخصي (فردياً وقومياً). ذلك أن رؤوس الألفات واللامات هي كمثل حد السيوف (العلاقة بين السيف والقلم)، فتاريخنا الحديث مدون بين السلطة والكتابة، وإذا كان هذا الجرح يترجم وضعنا الراهن (الذي لا يخفى على أحد)، فإنه يخفي في الوقت نفسه صعوبة التفكير في مفهوم التاريخ، صعوبة لا حدود لها، لأن هذا

المفهوم يُسْلِمُ النص لنص آخر، ولهذا فإنه يحق لعنوان كتابنا هذا أن يأخذ بعده التاريخي.

الكتابة المقلوبة ـ (صورة رقم ١٥) ـ صورة مخططة لحافظ عثمان (١٦٤٢ ـ ١٦٩٨) بالأسلوب الثلثي.



(صورة رقم 14)
صورة خطية ـ الكوفي المملوك

أصل هذا المنطوق، اليسير القراءة، دعاءٌ، ويتضمن ثلاثة عشر سطراً، ستة منها على يمين الصفحة، وسبعة بالمقلوب. والمنطوق المركب هنا من ستة أسطر هو نفسه في الاتجاهين، إذ يوجد هنا مقلوبان، والسطر الثالث عشر الذي يفتتح النص المخطط هو المقروء إذاً، من اليمين، وهو إمضاء الفنان. ولا بد من متابعة المنطوق في الاتجاهين حتى نصل إلى الإمضاء الذي يفتتح ويختتم بهذه الطريقة النص. إنه قلب دقيق، يمحور النص، لا حول المنطق فقط، ولكن نحو المركز المقلوب للذي خططه. إنه الحجم الجليل للاسم الشخصي، ومبدأ المعنى الجوهري للموجودات.

وما تمكن ملاحظته هندسياً هو هذا النوع من استهلاك الحركة غير المتناسقة، على الرغم من أننا نرتبط في المرحلة الأولى بتناسق جلي.

ولعدم التناظر المثبت مستويان، الأول على شكل حواجز (شطب) مائلة وصارمة، مما يحدث اختلالاً بين السطرين، الأول والثاني (من الأسفل) عمودياً، ومفارقة خطية لبعض الحروف في كل من الجهتين العمودية والمعكوسة. يحصل هذا كأن الفنان حافظ عثمان كان يبحث بإصرار عن خلخلة معرفتنا بالخط، والمعتمد على التناظر، والتنظيم والعنف الخجول. إن عدم التناظر لم يعد قط عكساً للتناظر أو ضعفه (المقاوم). إنه كخطوة رقصة مرتعشة لا تكف عن أن تكون راقصة ومرتعشة.

المرآة ـ (صورة رقم ١٦)، كتابة بالثلثي والكوفي، صورة خطية لمحمد شفيق (القرن ١٩).

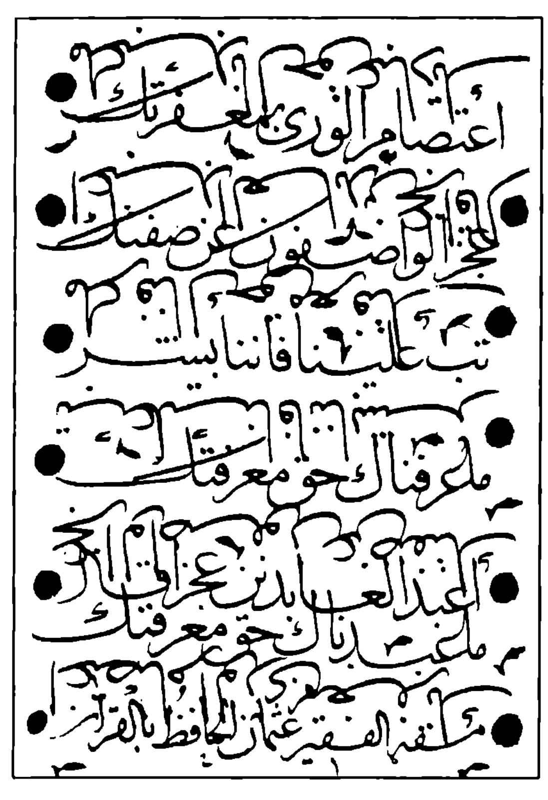
ـ المنطوق الأول (في الأعلى) «إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله».

ـ المنطوق الثاني (بحروف كبيرة) «البسملة».

ـ المنطوق الثالث (من الجانبين بالكوفي) «وله ثقتي».

ـ المنطوق الرابع (في الوسط وبالكوفي كذلك) «صدق الله العظيم».

يقرأ المنطوق الأول بسهولة وعادياً من اليمين إلى اليسار، ثم يقرأ في ما بعد على شكل مرآة من الجانب الأيسر. ويجب أن يقرأ المنطوق الثاني بهذه الطريقة. فالبسملة تبدأ من اليمين وتختزل مجمل النص الخطي والبسملة التي توجد على شكل انعكاس تخترقه من الناحية الأخرى، أي من اليسار إلى اليمين. نحن لا ننصح القارئ بالذوبان في هذا الانشباك للانعكاسين، كأنك وأنت تنظر لنفسك في المرآة، تتقمص انعكاسك أو يتقمصك والنتيجة واحدة، أن تجعل الحرف وضعفه متطابقين، جسده وصورة جسده، وهو من غير شك دخول متفرد في الجنون والموت. يغري الخط بالهذيان، ويعبث بالحجاب، بالفصل بين الظاهر والباطن. هوذا في نظرنا، وبحركة دورانية، شكل من بين أشكال منهجنا في تجاوز الصوتي - الدلالي - الهندسي. هنا تكمن أيضاً فكرة الدليل العجيبة وجرحها اسمنا الشخصي (العربي) المصطنع، الممجّد، المنحرف، ثم المحطم في انعكاس مرتج.



(صورة رقم 15)

صورة خطية ـ الثني

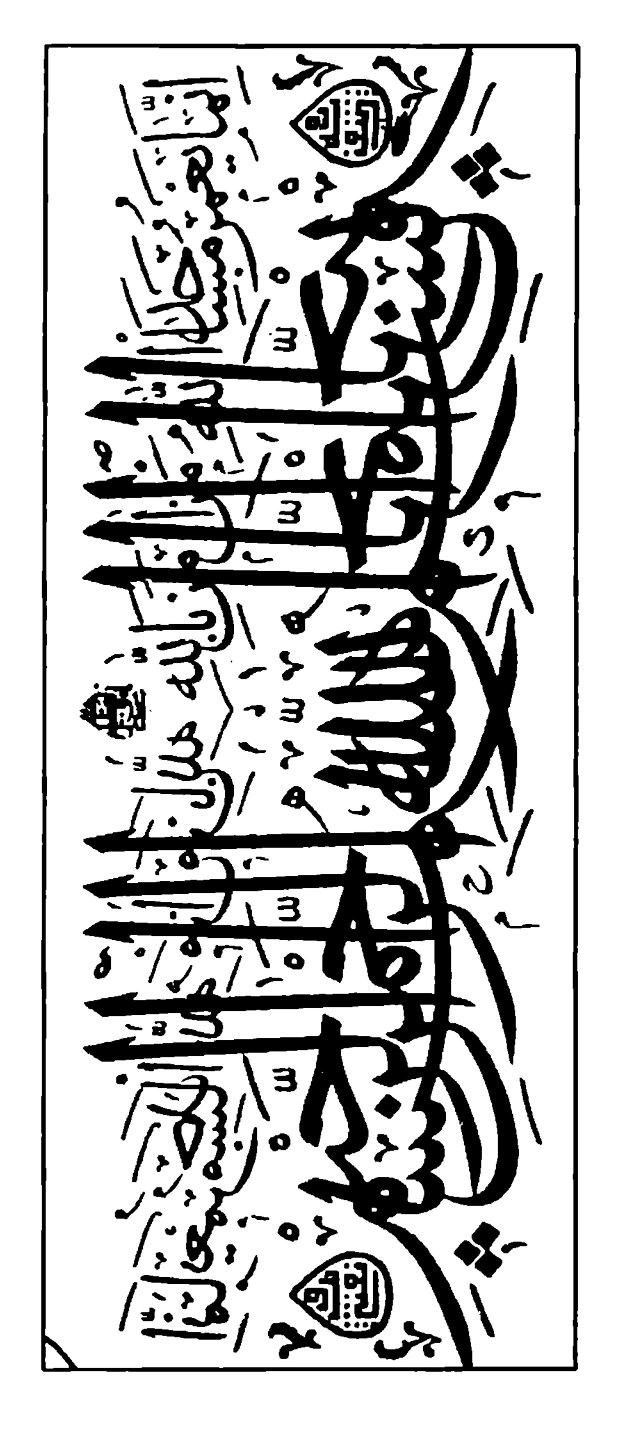
لا تظن بأننا نحلم، لأن لمسة هذا الأسلوب تحكي عن موت غريب، يمكن أن نتجاهله. هنا نستقصي كل نزعة جمالية، حتى الجمال الفاني. وعلى قمة هذا الارتجاج، من غير شك، أن ينطق باسم الصورة في بصرنا وجسمنا بخط، خ ـ ط ـ ا ـ ب ـ اسمك الجريح.

العطف ـ (صورة رقم ١٧) كتابة بالكوفي والثلثي. صورة خطية لمحمد شفيق.

هذا المنطوق القرآني مقروء، بل والأكثر من هذا فإن سهولة القراءة، بحسب مبدأ الخط، تشكل فقط طريقاً معلوماً، وفرصة للصورة الخطية.

وما يثير الإعجاب هنا هو هذا العطف المضبوط بين الكتابتين، الكوفي والثلثي، عطف شددته الحركة الانفجارية للرابط اللغوي (الواو). ويمكن أن نقرأ مختلف المنطوقات بحسب الترتيب الذي سنختاره، ولكن الطريق الأول المفضل هو الطريق الذي يحمل الصورة ويخطفها. يبدأ هذا السطر بالبسملة في الأعلى، ويستمر بالمنطوق المفتتح بالواوات الكبيرة ذات الجلال البين، ثم يقفز إلى السطر الأعلى، بعد أن يعلق باقي أصغر الواوات كلمة لكن، ثم هذا المنطوق، وفي النهاية نجد هذا السطر المعلق، ثم باقي المنطوق. علينا أن نقرأ المنطوق في ما بعد من عليائه. مكتوباً بالثلثي من الشمال. ويمكن أن نفكك حروف الخاتم المركزي عند نهاية أو بداية القراءة. ولكن لا بد من أن يقرأ هذا الخاتم المركزي من الأسفل إلى الأعلى.

هناك لغات تتقبل الرابط «واو» دونما كلل. واللغة العربية، التي تستعمله بكثرة، تحوله إلى زخرفة تنحل في الذكر الصوفي. وما يخاطب البصر والسمع في هذه الصور الخطية هو التكرار والغناء الهامس الذي يحدثنا عنه لوي ماسينيون بصدد اللغة العربية. إن الخط يفجر الدليل اللغوي. والواو، في النظرية الرمزية لدى ابن سينا، هو الحرف اللامشروط، مما يبرر الحركة الإمبراطورية لخطاطنا.



(صورة رقم 16)

صورة خطية ـ الثلثي والكوفي



(صورة رقم 17)

صورة خطية ـ الثلثي والكوفي

انغلاق الاسم الشخصي ـ (الصورة رقم ١٨) كتابة الطغرة. (١٣٦٢).

هذه الوحدة الخطية Monogramme التي تكاد تكون مغلقة، هي نوع من الكتابة الرمزية، تتميز باستحالة قراءتها. ويعتقد بأنها تتعلق باسم محمد الفاتح، ولذا فإن على رمز السلطة أن يكون محرماً، كما عليه أن يدخل لغة سرية في الوقت نفسه، حتى ينجو من كل تقليد له. أنه محو (بصري) للاسم الشخصي. وحجم وثّابٌ للإمضاء. وهنا يفتضح وهم السلطة، أي جنون الوثوق من المركز، بينما السلطة لا مركز لها.

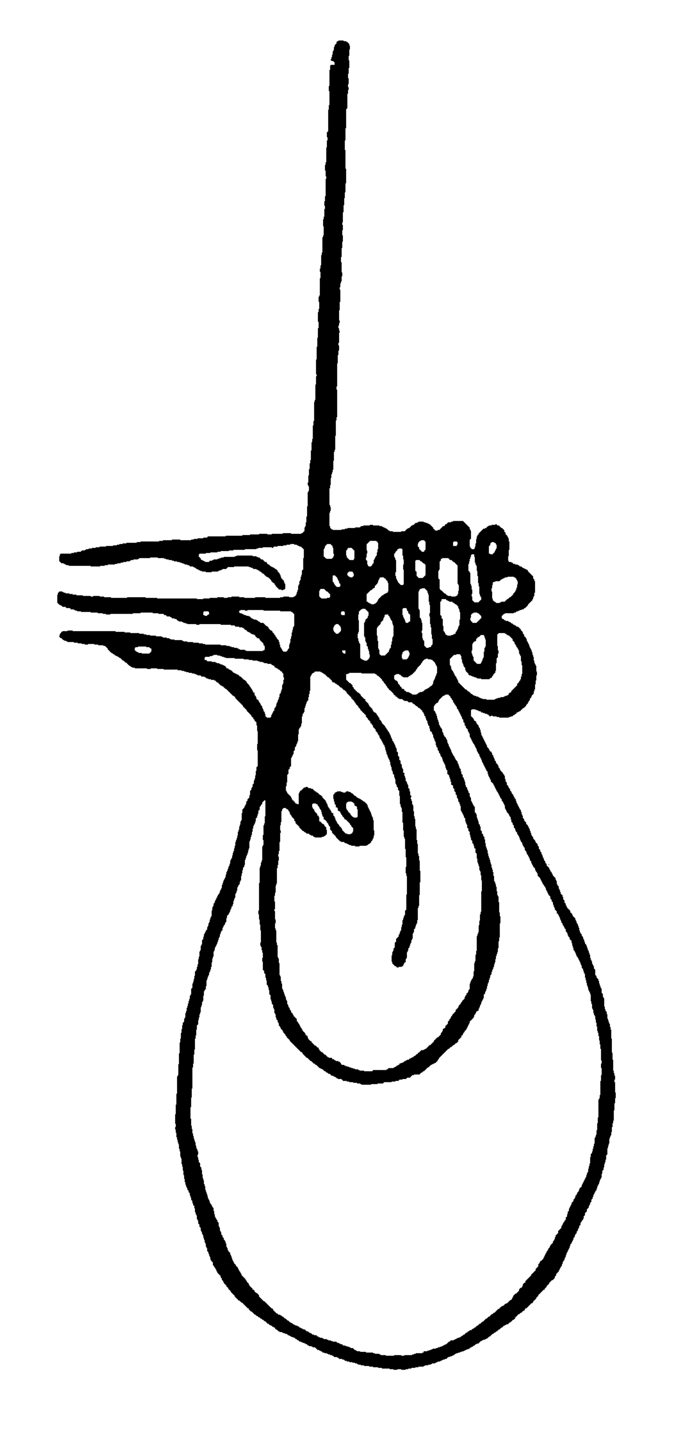
وجه مركب من الكتابة ـ (الصورة رقم ١٩)

يتجه الطريق ، في الفن العربي (والصيني)، من الحروف إلى التشخيص الذي لم يكن الإسلام يتحمله بما فيه الكفاية، كما نعلم.

نعثر هنا، من غير شك، على تجاوز المحرم، مشدد بتسلل اعتباطي للحروف وترتيبها. ويشتمل هذا المنطوق على أربعة أسماء هي: **الله**، **محمد**، **علي**، **الحسين**، **الحسن**.

رسم على الخد الأيمن اسم **الحسين**، وهو منعكس في الخد الأيسر (بالنسبة للقارئ) (وربما يكون اسم **الحسن**)، وعلى الشاكلة نفسها يبدأ اسم **محمد** انطلاقاً من العين اليمنى ثم ينعكس في العين اليسرى، واسم الله مقلوب على قمة الرأس، ثم اسم **علي** بشكل مقلوب دائماً، وهو الذي ينطلق بحذاقة من العين اليمنى والهدب، ليلتحق بالأنف ثم يلتوي فجأة على حاجب العين. ويُرى اسم **علي** هو الآخر منعكساً في الجهة اليسرى، عندما ننظر إلى الصورة الخطية المعكوسة.

يتأسس مثل هذا التنظير الصارم على شكلين بلاغيين هما المرآة والقلب وهي بساطة تكفي لمنح الصورة الخطية قلقاً مذهلاً حيث إن الوجه يتحول في هذه الصورة إلى بلاغة حقيقية، إلى فناء زخرفي، و(** ص١٤٨) للمعنى الديني، إلى آية الذِّكرْ.



(صورة رقم 18)
خط الطغرة



(صورة رقم 19)

وجه من الحروف

صوت الحكاية

إن الصوت القروي الذي يحكي هنا الطائر الناطق[١]، وهو مسجل على الآلة، يستدعي، بحنين ساخر، قوة حركة توليدية، فهناك صوت يميل إلى الاهتزاز والتهكم، ذو نبرة مأسوية خافتة، ولكنه كلام يعلم أن ليس للحكاية نفوذ خارج الشفافية اللانهائية، ولمعان موسيقية ارتجاجية، لها اطمئنانها وأمومتها الدائمان، أمومة ممزقة في بعض معانيها، ما دامت لا توجد، ولن توجد، ولا تمنح للحكاية موضوع سفرها، إلا من خلال الهجرة اليتيمة للاسم الشخصي. وهذه الحكاية تتخللها الموسيقى، وعليها ترتكز بإنكار متموج ينعقد بانتظام صوت كأنه تبخر على شكل أسطورة. وتنطق الحكاية في الوقت ذاته بالإنشاد المصور على براءتنا الضائعة. وما من شك في أننا لم نعد نعرف كيف ننصت للحكاية إذ ليس لها كل هذا الامتلاء الشكلي الذي يبهر معرفتنا الحالية فحسب، ولكن لها أيضاً صياح وحدة صوت قادمان من جهة ما، من أين؟ وما أهمية أصل مجهول بعد هذا؟ ما نسمعه الآن هو هذا الصوت الذي يؤسس معنى القصة وأصلها، فالانقلاب النظري هنا ضروري، حتى يقدر السفر المتموج بصوت الحكاية على تغطية ذاكرتنا بالجملة الوحيدة التي قذف بها في

---

(١) نثبت النص في ما بعد.

بؤرة سمعنا «كان يا مكان»، ونحن نعلم أن التكرار هو سلطة المتعة وغباء وجودنا، تكرار تبعثر بسهولة في الحركة التوليدية والدورانية التي تأخذنا. إن لغة هذه الحكاية بسيطة ومع ذلك فإن امتداد السفر اليتيم وسحره هو السفر نفسه الذي نسمعه في مشاهد شهرزاد المنشبكة. وما يحكيه هذا الصوت تجاه معرفتنا هو نسيان غريب. ننسى أن الحكاية تنسجم مع القانون للصوت والموسيقى، وهي، على الخصوص، بالنسبة للصوت، ترتيب لا أثر له. صوت مسموع في ماديته عندما يستعمل اللغة، وإليها يعود. صوت يركب اللغة الطائر للقانون اللغوي.

يذكر لنا كلود ليفي ستروس واقعة نموذجية من حياته. نتذكر أنه قارن، وهو في منطقة للهنود بالبرازيل، ثقافته بثقافة الهنود، مما قاده إلى المتاه عبر مفارقة لا تدرك، ثم أحس بنفسه يلين بصوت داخلي يرهقه فجأة. لقد بدأ يهذي بمقطع لشوبان، بينما هو فاغنري النزعة. من أين يأتي هذا الصوت؟ هنا يمكن سؤال كل حكاية. وهو الذي حلله ليفي ستروس في «الأساطير» بروعة. إن ليفي ستروس منبهر بالقرابة بين الموسيقى والحكاية والمعرفة التي تتضمنها، فمن أين يأخذ معرفته إن لم يكن من هذه المحاولة للجمع بين المحسوس والمعقول، بين المكتوب والشفوي، بين الموسيقى والحكاية، بين الفكر والفن. إنها الوحدة التي حققها اليونانيون بروعة، ولكنها تنوسيت في الغرب إلى أن عادت من جديد مع عظمة شعر هلدرين الفلسفي. يجب أن نَمْتَنَّ لستروس لكونه فتح ثانية صوت الحكاية من خلال حكايته الخاصة، وبتعبير أدق فإن الحكاية صوت، تركيبية تمنح الإنسان سلطة المتعة ضد الفناء الجامد. إن الحكاية مثل الموسيقى، ولكن هذا الشبه بينهما هو الذي يطرح السؤال، وهو ما نبتغي مساءلته هنا. هذه هي الحكاية.

الطير الهدار (اللهجة المغربية)

كان واحد السلطان، ماكانش تايولد شدوا واحد القبيلة وهما يهديوالو واحدى البنت ديك البنت جابها، عطاها الله بدات كاتولد. دارها وحدها.

نهر اللي قرب الميجال ديالها تولد وهو تايمشي السلطان للحركة. مللي مشى للحركة خلاها، وصي عليها. وشدوا الضريرات، وهما يعملوا لها شي مصخية وجدوا واحد الجرو وجابوا الكابلا كراوها وعطاوها الجرو. منى ولدت الولد، حيدوا لها الولد رفعوه من تحتها، ودارو لها الجرو. ـ منين كعدت مسكينة داربها، جبروا الجرو، كال: «مرت السلطان ولدت جرواً».

هداك الولد داروه فواحد الصندوق، ودارروا معاه شي بركة ديال المال، وكمدوه، وعطاوه لواحد المرا، كالولها: سيري الديه، «كالتلهم: لاعانلوحو بالبحر». لاحتو فالبحر، وجات بحالها.

تايحوت واحد الحوات فبلاد وهو يشدو. شدداك الوليد ملي اداه وهزو، حل الصندوق تايلكي ـ داك الحوات عود حتى ماكليويولدش ـ كال مرمنى الله بهد البركة نشدها وامنين شدداك الوليد رباه، زرع لو واحد الكرمة.

جا السلطان، كالوا: «علا سلامتكا السلطان، زاد عندك، . . . المرا راها ولدات لك جروا». كال: «حمدت الله اللي تفكرني الله، خا حتى يهداك الجرو، الله ومالك الحمد وا بقات هكاك.

بقات هكاكين، ناضت مسكينة هديك البنت، داك الجرو حيداتو ما رباتوشاي بقات حتى عطاها تاني عود الله! ولدت عاوتاني واحد الولد لآخر، وجدو تاني الضريرات هديك الخدمة! دارو عاوتاني واحد الجرو ياخر!

بقات هو كاك مسكينة مدة من ثلاثة نتاع الولاد: جوج نتاع الولاد وبت كلهم شدهم داك الحوات كلهم دارلهم الكرمات.

كبروا داك الولاد عالجهم،

هديك المرا سفطها كالهم: خلاص أنا ماناشي. . . واحد الكلب اللي غدى نبقى كل نوبة نولد كلب! تاخصني أنا نولد واحد. . . . أنا سلطان واحد البشر، وانا غا نبقى كل نوبة يباركوا لي الناس فالكلاب! صافي، الله يسامح!».

بقات مسكينة! واهي نكولو خلاها متروكة مسكينة! مع الخدم ومع العبيد، وهذا زايد ناقص، بقاوا ولادها! هاولاد الحوات كبروا. ولا وا شجاع! تايتبورد وا بالخيل وتاي. . . شجاع. . . دوك الدراري ماكيناشاي اللي كايحيطهم فالشجاعة ديالهم، وفالقراية ديالهم وفداك الشي ـ كاع قراهم الحوات وقراهم والبنت، وكاع وكلشي جاوا كيف جاوا. حتى البنت جات شجيعة كيفها كيف خوتها.

ها هو الوزير كاعد كايحركوا، ودوك الدراري منى تايدير السلطان الفيشطة تايجيوا، تايعرض عليهم ولاد لحوات تايجيوا يحركوا عند السلطان. تايناحي لدوك الدراري ـ : المخاطر ديالو كايمشي عند دوك الولاد ـ شافوا الوزارة راهم عديان الله واخا حتى تسجل تدبر لراسها. . .) شافوا السلطان تا يدير على داك الولد، على دوك الدراري، كال: «دابا تايخصني، هد الدراري شحال ماكعدوا، السلطان غايجرهم عندو، ويديرهم وزارة، وانا ماغا يبقى لي شاي! خا يالله غانحفر لهد الدراري فاين يغبروا «هذا الوزير كالها عافخاطرو».

سلطان، كالو: «شوف آسيدي مللي ماتنزهتيش بالطير الهدار، وما شفتيه شاي، وما تفرجتيش فيه، شي مادوزتيه في حكمك وفي أيامك» كالو: «بحالاش» ـ كالو ـ وشكون اللي غايجيبولنا؟ وفاين جاهاد الطير الهدار؟ «كالو بلادو بعيدة» ـ وشكون اللي غدى يجيبولنا؟ كالو يلا ما جابوه لك ولاد الحوات، ماكاين اللي غادى يجيبولك! كال: «واخا!».

صيفط للخوات كال يجي. جا اوا جا الحوات صيفطلوا تصيفيطة حرسو فيها جاي الحوات مسكين مخلوع! جا عند السلطان. بندق وودي الخلافة، كالو فاش كا تبغني يا سلطان؟ «كالو»: «شي باس ما كان! تا نبغيك في ولادك يجيبوا لي الطير الهدار! ويلا ما جابوه شاي غذي يتقطع راسك انت ولا هما!».

مشا الحوات بقى يبكي (السلطان في محل الحوات) كالو: «مالك ابا»؟ كالوا: «آوليدي هاكال هاكال السلطان» كالوا: «نمشيوا نجيبوا هاد الطير الهدار فاين اما كان، كاع لا تخاف».

اوا دار مسكين عوينو، ورفد معاه، اللي خاصو، وركب على عودوا وزاد خلفه ـ عاواحد، واحد فيهم الأول اللي مشا ـ

مشا يالله يالله تانخوي بلاد ويعمر بلاد ما يخوي ولا يعمر سوى الحق سبحانه غادي غادي حتى لحك لهديك الغابة قرب «للطير الهدار»، لبلاد ولكاه واحد الإنسان كالو: «فين غادي يا الوجه اللي ما تستهل الخصارة؟» كالو: «آسيدي أنا عالخصارة كاندور!» كالوا: «وفين غادي يا ولدي؟» كالوا: «غادي للطير الهدار»! كالوا: الله يا ولدي! مادي منهم جاوا للطير الهدار.

«وشي ما داوا! كالو: زعما كيفاش؟» «باش تا يغلبهم ما يجيبوهش؟».

كالو: «آوليدي غدي تمشي، مالنهار اللي غدي تمشي عندو، مللي غدي يجي وهو يعاود على القصة ديالك أنت! غدي يعرف اسمك، وغايبقى يعاود

عليك حتى تعيا تصبر حتى تعيا، وتكول: «ايه!»، الساعة اللي تكول «ايه» كايصرطك! صافي كاتصرطك الأرض كاتلم على ما بها: بعودك، بزادك بكل من هي حاجة! ـ كالو: «وكان؟» كالو: «ايه » كالو: «أنا مانكولش ايه» كالو: «يلا كرمك الله آولدي وماكلتيش» ايه لا باس عليك! راغادي تجيبيه».

اوا وهو كايمشي، مللي لحك عليه، كالو: كيفاش دابا؟ كالو: آولدي غدي تلحك على واحد الحجرة غاتلكاها فالطريق! هديك الحجرة غاتدبح عليها. شد الحولي وتدبحيه عليها! اوا وسير خلي داك الحولي وكعد تماكين، واياك تكول: ايه: «راه يلا ما كلتيش» ايه «راك غاد تجيبو ويلا كلتي» ايه «الصلاة عالنبي».

اوا مشا! جاوا الطيور تايجيبوا الطيور كا يجيبوا حتى كل من هو طير تايبات تحتو. كلوجا! هوجا عاد هو التالي تبنى عليهم كي الخزانة. ذوك الطيور كاع كلشي تبنى تحتو!

بقى يعود لهم، كالهم: الليلة، سمعو يا الطيور، واحد السلطان، القبيلة الفلانية هدات لو واحد البنت، وديك البنت كاتولد، وتايدوروا بها الضريرات، وكايرشيوا ديك القابلة بالمال، وكايديروا لها الجرو، وكايغبرو الولد، كايشد ويرميوه فالبحر، كايشدو الحوات! وهاداك الحوات كايربيهم وكايدير لهم حتى ولد ٣ دالولاد! ديك المرا مسكينة تقلدوا بها راها في تمارة! لاحها السلطان ماتلاش بغاها والحوات هاهما الولاد كبروالو، وبقاو معا الحوات، ودبا تايحركوا، وتايعجبوا السلطان الخاطر ديالو كايص عليهم، الوزير غار منهم، ها هو يا دابا الوزير، الوزير ديالو، هاهو صيفط لولد الحوات كلك يجي يديلو الطير الهدار باش يتفرج عليه السلطان! «كايكولها الطير للطيور».

بقى يعاود، ناض هو، كالو ايه! الصلاة على النبي، مشا بحالاتو، ديك

الساعة غبات عليه الأرض! بعودو، بما ياكل، وما يشرب، كلشي مشالو في تحت الأرض اتخزن! صرطاتو الأرض، الاغدا ها الولد ماجاش!

الغد الحوات تايتسارا فالعرصة عندو، تايلكي الكرمة ديالو لوات العراص ديالها هاكا غنبر مشا يبكي، كالها: «صافي، دابا الولد مات» - «آش كلتي؟» - كلها: «صافي را الكرمة ديالو يبست!».

ناض خوه، كالو: «وانا نتبع خويا!» كالو: «وآولدي كعد بحالك!» كالو: «والو! الواد اللي ادا خويا ما خلاني»! انا نمشي عند خويا وهذا ما كان!

حتى هو عود وجدراسو، وركب على عودو، ودار عوينو فيدو، ورفد مكحلتو، وزاد خلفا معا الطريق لكاه داك السيد اللي لكا خوه، جاد اك السيد كالو: «السلام عليكم» - كالو: «السلام آسيدي» كالو: «فاين غادي بالوجه اللي ما تستهل الخصارة؟» كالو: آسيدي انا عالخصارة كاندور!» كالو: «آولدي فين غادي؟» كالو: «آسيدي فين غدبي ندير الظير الهدار». كالو الله آولدي، ما دامن الرجال وما دامن الوجوه اللي مشات لهذا الطير الهدار وما لحقاتو تجيبو، وما جابتوش! مشاوا وما ولاوا. كالو: «ولاه ماو؟» كالو: آوليدي ماتا يصبروش، هو يا دابا ماغا يعول غير عليك انت، ماغا يعاود حتى معاودة أخرى، تكعد حتى تعيا، والتاليا تاتكول: ايه كاتكولو: ايه كنصر طك الأرض. واكالو: واكالو: انا يلا صخر الله مانكولشاي «ايه». كالو: سير لاتكولشاي «ايه».

اوا امشا كالو: «مني تلحك لداك الحجرة راغا تلكاك فالطريق دبح عليها وسير آوليدي والساعة اللي غدي تشديه، غادي تعمل واحد الجلدة وتحل الصندوق، وتشديه، وغادي كالو، تقفل عليه، ديك الساعة دبح على هديك الحجرة اللي تما تا يركب عليها وتعالا بحالكم. رانت غدي تجي. كان دويتي. الصلا عالنبي كان الله فيك».

اوا وهو يمشي. مشا حتى هو تاني، تسنى حتى عيا. . ولا بعدها هدركيما هدر خوه. عاود عليه وعلى قصتو، وعلى خدمتو والتاليا هدر كيما هدر خوه. هدركيما هدر خوه وهو يصرطو.

الغدا الحوات تاني مشا لكا كرمة هداك يبست، لكا كرمة هداك تاني لوات بقى يبكي. كال «انا دابا ولادي كاع مشاوا بحالهم اشغانديرِ؟» كاتلو الطفلة: أن غادا تمشي نتبع خوتي. أنا غادي نجيب خوتي وغادا نجيب «الطير الهدار».

حتى هي دارت كي الرجل، وحزمت مع راسها، وزادت خلفا. رفدت مكحلتها، ورفدت عوينها وزادت خلفا بحالاتها!

أوا مشات حتى هي كاتخوي بلاد وكاتعمر بلاد ما يخوي ويعمر سوى الحق سبحانه. أوكاتمشي لكاها داك السيد اللي لكا خوتها.

كاتلو: «السلام عليكم آسيدي»، «كالها: السلام ورحماتي الله! وفين غادا آبنتي؟» كاتلو: «آسيدي غاديا نجيب الطير الهدار. واش لحكت لبلاد وولا؟ كالها: «آبنتي مشاوا» الرجال باللحي، اللي ولا بد منهم وما جابوش الطير، عاداك انتي مرا وغادا تجيبيه؟ «كاتلو: أنا نشاع الله اللي غادا نجيبو. دابا كاتلو غير فيدني الله يرحم الولدين كيفاش غاديا ندير، وكيفاش غاديا نمشي، وكيفاش غاديا نهزا. . . وشي باس ما كان، وآنا نشاع الله اللي غاديا نجيبو».

عاود لها، كالها: «تلكاك الحجرة دبحي عليها. وغاديا تمشي عندو، وغاديا تصنتي، راه غادي يعاود غاعليك. وعنداكي تهدري كاتلو: اودي راه جابو جوج دراري خوتي عليه، «كالها هدوك خوتك؟» كاتلو: «ايه كالها واياكي آبنيتي، واياكي منين تشديه، واياكي، تكولي ليه عاالا خرجتي لي خوتي! يلاكالك نخرجهم عبيد كولو: لا، خوتي هما خوتي، كالك نخرجهم لك

حراطن وخسرين هكاكين وخيبين كلو: الا، نخرجهم غوال كلو: لا نخرجهم. . . كلو: كيما صرتي خوتي تخرج لي خوتي. ما تدير لخوتي حتى وحدة. كيما صرطتي خوتي بعودهم، بكسوتهم، بصيفاتهم، كيما يجيوا خوتي كيف كيف، وهانا طالكاك».

«الساعة كالها ـ اللي يخرجوا عندك خوتك ـ هو راه غادي يكلكم دبحي أعلى هذه الحجرة دبحي عليها، وكل خوتك راهم غادي يطلعو بخيلهم، بسلاحهم بكلشي لهم ـ ديك الساعة زيريه فالصندوق واديه. واياكي كالها تقبلي خوتك مخسرين، ولا شي حاجة. . قبلي خوتك كيما كانوا كيما يبقاوا!» كاتلو: «واخا، الله يرحم الولدين!».

اوا مشات! (تعرف حنا العيالات كانصبروا) واخا عاود، واخا عاود، واخا هدر، واخا دوا، واخا. . خبز حتى عيا وخردل حتى عيا، وهي ساكتة، «والو، كاتلو، والله غير بات تعاود كاع الليل هي اللي مانهدرش» عافي خاطرها، ساكتة كاتشوف. عطات العلف لعودها وكاعدا كاتشوف، اللي حتى عيا وركد هوركد مليح، وهي حلت واحد الصندوق اداتو كبير فاش غادا تديرو، حلت هداك الكوفري ومشات ليه وهي ترميه عليه ـ كالها: «وياكي تطكيه، يلا طلكتيه كالها، رانتيا لاحي لا باقي يلا كمشتيه، كالها، كمشيه بالمعقول» ـ هي كمشاتو، كمشا ديال. . . . دارتلو كمشت العما مللي شبراتو ما طلكاتو.

اوا ادتو. كالها: طلكيني يا بنت السلطان، طلكيني يا بنت السلطان كاتلو ما نطلكك عالا طلكتي ليا خوتي كالها: طلكيني كاتلو: «والله ما نطلكك عالا ما خرجتي ليا خوتي أنا ما جيتك عا على خوتي اللي صرطتهم كالها ولا طلكت لك خوتك» كاتلو: «يلا طلكتي لي خوتي أنا مسيباك».

كالها: «وكي بغيتي خوتك عبيد؟ كاتلو: الا خوتي هما خوتي» ـ «نخرجهم

لك كي لغوال بسنانهم هوكا..» كاتلو: «خوتي هما خوتي كي صرطتي خوتي يخرجوا» ـ «كالها»: وتطلكيني؟ «كاتلو»: نطلكك.

كالها: «وسيري دبحي على ديك الحجرة راها فينا هي» دارتو فالصندوق وزيرات عليه دبحت عالحجرة. وخوتها يبعتوا مالارض آيا ختي مناين جيتينا؟ ومناين طللتي علينا؟ كالتلهم: «هدي هي رجلتكم وفايدتكم ما صبرتوا شاي؟ واهذا هو؟ هي جايين محزمين رجالة من بلاد لبلاد للطير الهدار، باغي كاتلو، باغي يشمتكم؟ اوا كالها، آختي هذا اللي كتاب مللي كعدنا وهو غير فالأزاليا ديالنا، فالأزاليا ديالنا، ما صبرنا شي، حتى عيينا، كلنالو: «ايه» ـ اوا كاتلو، حتى دابا ها هو دابا بلا جداه غادي بوه».

اوا شداتو هي وخوتها وزادت لحكوه للسلطان بقي كايعاود للسلطان كعد عند السلطان كالو يواعود لي كالو: فاش جيتيني آ السلطان، علاش مشاوا جابوني ولادك؟ كالو: «هدو ولاد الحوات» كالو: «ولاك انت كلا ولاد الحوات؟ الحوات عا كان يشدهم فالبحر ورباهم! وما الولاد ولادك انت».

«كالو عاود لي على الأزلية دولادي كفاش؟» ـ «اوا كالو، الولاد هداوا لك البنت. خرجت كاتولد الضريرات غاروا منها كراو القابلة، وجابوها ووجدوا الجرو داك الجرو، كالو، من زاد الطفيل داروبها هكا، وشد والطفيل كالو سلوه من تحت اداوه، الجرو حطوه من التحت، وبعينيه مغمضة كيف كيف «ايوا؟ كالو، كالو، انتايا مني حتدوك فالسلامة كلتي الحمد الله تفكرني الله حتى بكلب أنا حامد الله الاولة حمدتي الله التانيا حمدتي الله، الثالثة، كالو، طارلك ودابا علاش كاتكرفس ديك المرا مسكينة؟ وليداتك هاوما وليداتها هدو، وهما وليداتك».

اوا او كان بقي الوزير عاتيشوف اوا وهويا السلطان دابا مشالدوك العيلات شدهم، وديك القابلة وجاب كلشي، ودار لهم جمل عطشان، وجمل جيعان،

وجبدهم، وحمى الزوبيا مليح وحركهم، ولم ولادو من عند الحوات ولم الحوات، وتخلى هو من الحكامة، وعطاها للحوات بقي هو يحكم. اوا وباقوا ولادو، وباقو كلشي اوا كالو: «هانتا يا الوزير، درتي ديك الميزة عافسعد الحوات وولادو».

حكتها للا مريم، ٥٠ عاماً، غير متعلمة سيدي سليمان، دوار الجديد (المغرب)

الطائر الناطق (اللغة العربية)

كان أحد السلاطين لا يلد. وهب إلى قبيلة فأهدت له إحدى بناتها. أخذ تلك الفتاة، وأنعم الله عليها بالولادة. أسكنها لوحدها.

وعندما اقترب موعد ولادتها ذهب السلطان للحرب. وعند ذهابه تركها، وأوصى بها خيراً. أتت الضرائر، فاحتلن عليها. وجدن جرواً، وأتين بمولدة، اكترينها وأعطينها الجرو. وعندما ولدت الولد، أخذن منها الولد، رفعنه من تحتها، ووضعن لها بدله الجرو. وعندما جلست خالطها الهم. وجدوا الجرو. قالوا «زوجة السلطان ولدت جرواً».

وضعن ذلك الطفل في أحد الصناديق، وضعن معه قليلاً من المال، وقمطنه، وسلمنه لامرأة قلن لها «احمليه، اقتليه». قالت لهم «لا، سألقي به في البحر» فألقت به في البحر، وعادت.

وبينما أحد الصيادين يصطاد في بلاد أخرى فإذا به يعثر عليه. أخذ ذلك الوليد، وعندما أخذه ورفعه، فتح الصندوق فإذا به يجده. ذلك الصياد هو الآخر لا يلد. قال أعطاني الله هذه البركة. آخذها. ربَّى ذلك الوليد وغرس له تينة.

عاد السلطان. قالوا له «سلامتك أيها السلطان، ازداد عندك... المرأة ولدت لك جرواً». قال: «حمدت الله الذي تذكرني، ولو بهذا الجرو، اللهم لك الحمد»، وبقيت على حالتها.

نهضت تلك الزوجة المسكينة. عندما أخذت ذلك الجرو، لم تربه وبقيت حتى أعطاها الله مرة ثانية. . . ولدت مرة ثانية ولداً آخر. هيأت الضرائر ذلك العمل، وضعن مرة ثانية جرواً آخر. بقيت كذلك مسكينة مدة ثلاثة أطفال. طفلان وبنت كلهم وقع عليهم الصياد، كلهم غرس لهم شجرة التين.

كبر الأولاد عالجهم.

طرد تلك المرأة، قال لهم، خلاص أنا لست الكلب الذي سيلد كل مرة كلباً. أنا في حاجة إلى ولد. . . أنا سلطان البشر، هل سأبقى كل مرة أتلقى تهاني الناس بالكلاب. يكفي، الله يسامح. «بقيت مسكينة، ولنقل إنه تركها مسكينة، مع الخدم والعبيد، وهذا زائد ناقص، بقي أولادها. ها هم أطفال الصياد قد كبروا. أطفال شجعان، يمارسون الفروسية. . . شجعان. . . أولئك الأطفال، ليس هناك من يعوق شجاعتهم، ودراستهم والأشياء الأخرى. ذلك الصياد درّسهم، درسهم ومعهم البنت. ومع ذلك فهم أخوة من غير تمييز. حتى البنت كانت شجاعة مثلها مثل أخويها».

ها هو الوزير يشارك في الحروب. وعندما يقيم السلطان حفلة يأتي أولئك الأطفال، يستدعيهم، أبناء الصياد يأتون للفروسية لدى السلطان. يذهب أصحاب السلطان عند أولئك الأطفال. رأوا أن الوزراء، أعداء الله، لا يهمهم ما يقع. رأوا السلطان يرعى أولئك الأطفال. قال: «يجب علي الآن. هؤلاء الأطفال مهما ظلوا فإن السلطان سيستميلهم ويجعل منهم وزراء، ولن يبقى لي شيء. أنا الآن سأحفر لهم أين يغبرون هذا الوزير قالها ولكن في سره». قال للسلطان، قال له: «انظر يا سيدي لما لم تتنزه بالطير الناطق ولم تره، ولم تتفرج عليه، فأنت ما استمتعت لا بحكمك ولا بأيامك».

قال له «كيف؟» قال له «ومن سيأتي لنا به؟ وأين يوجد هذا الطائر الناطق». «قالوا له بلاد بعيدة». «ومن سيأتي به؟» قال له «يمكن أن يأتي به أولاد الصياد، ليس هناك من سيأتي لك به غيرهم» قال «نعم».

بعث من وراء الصياد قال: «عليه أن يأتي». أتى وأتى الصياد. بعث له بحرس قاموا بتطويقه. يأتي الصياد مفزوعاً.. أتى عند السلطان. انحنى تحية له قال: «ماذا تريد أيها السلطان؟» قال له: «لا بأس عليك. أريد أن يأتي لي أولادك بالطائر الناطق. وإذا لم يأتوا لي به فسأضرب عنقك أو عنقهم». ذهب الصياد... ظل يبكي، يبكي (السلطان في محل الصياد) قال له: «ما لك يا أبي؟»، قال «يا ولدي هذا ما قاله السلطان».

قال له «نذهب لنأتي بهذا الطائر أينما كان، لا تخف». وجمع زاده، أخذ معه ما يحتاج إليه. ركب على فرس، وذهب واحد فقط، واحد منهم هو الذي ذهب.

ذاهباً ذاهباً ذاهباً ذاهباً يغادر بلداً ويقيم في بلد، ولا يغادر أو يقيم سوى الله سبحانه. ذاهباً ذاهباً حتى لحق بذلك الطائر الناطق. عندما دخل البلد لقيه رجل، قال له «أين أنت غاد أيها الوجه الذي لا يستحق الخسارة؟» قال له «يا سيدي أنا أفتش عن الخسارة». قال له «وأين يا ولدي؟» قال له «متجه نحو الطائر الناطق. قال له «الله يا ولدي، كثير منهم أتوا إلى الطائر الناطق، ولم يفلحوا»، قال له: «ولكن كيف؟ لا يأخذونه لأنه يغلبهم؟»، قال له: «يا ولدي ستذهب، منذ اليوم الذي ستذهب إليه، منذ أن يأتي إليك وهو يحكي لك قصتك، سيعرف اسمك، وسيستمر في الحكي عليك حتى تتعب، وتقول «ايه». الوقت الذي تقول «ايه» سيبتلعك. انتهى، تبتلعك الأرض وتطبق على ما فوقها، على فرسك، وزادك، وكل الأشياء»، قال له «هذا فقط؟»، قال له: «نعم»، قال له: «لن أنطق ب«ايه». قال له: «إذا أكرمك الله يا ولدي ولم تقل «ايه» فلا بأس عليك، ستأتي به».

فإذا به يذهب، وعندما التحق به قال له «وكيف الآن؟»، قال له: «يا ولدي ستلتحق بحجر ستلقاه بالطريق. ذلك الحجر ستهديه ذبيحة. خذ ذاك الخروف

وأنحره على الحجر، ثم انصرف واترك ذلك الخروف ورابط هناك وإياك أن تنطق ب«ايه» إذا لم تقل «ايه» فإنك ستأتي به، وإذا نطقت بها فالصلاة على النبي».

وذهب، وصلت الطيور، وصلت الطيور، حتى أن كل ما هو طير أتى. وأتى هو في الأخير وانبنى عليهم كالخيمة. تلك الطيور كلها تبني تحتها.

بقي يحكي لهم، قال لهم: «اسمعوا الليلة أيتها الطيور». أحد السلاطين أهدت له القبيلة الفلانية فتاة، تلك المرأة تلد، وكلما ولدت أوقعت بها الضرائر. يشترين تلك المولدة بالمال، ويضعن لها الجرو ويقضين على الطفل، يأخذنه ويلقين به في البحر، يعثر عليه الصياد. وذاك الصياد يربيه ويغرس له تينة حتى بلغ عدد أولاده ثلاثة. تلك المرأة المسكينة أخذوا مسؤوليتها، وهي الآن في العذاب. نبذها السلطان، لم يعد يرغب فيها. ها هم أبناء السلطان قد كبروا وظلوا معه، والآن هم فرسان، يعجبون السلطان، وقلبه قريب منهم. الوزير غار منهم. ها هو الوزير الآن، وزيره، ها هو يبعث بولد الصياد له يأتي يأخذ الطائر الناطق حتى يتفرج عليه السلطان» يقولها الطائر الناطق.

ظل يحكي، قام هو، قال له «ايه». الصلاة على النبي. ذهب نهائياً. تلك اللحظة أطبقت عليه الأرض، بفرسه، بما يأكل، وما يشرب، كل شيء ضاع له تحت الأرض، خزن. ابتلعته الأرض. ها هو الولد لا يعود.

وجد الصياد نبتة ذابلة، وهو يتنزه في عرصته، هكذا حزن، ذهب باكياً. قال لها: «الآن مات الولد» ـ «ماذا تقول؟» ـ قال لها: «انتهى، تينته ذبلت أغصانها».

نهض أخوه، قال له: «وأنا أتبع أخي»، قال له: «يا ولدي اقعد لحالك»، قال له: «يستحيل، النهر الذي أخذ أخي ما تركني، سأذهب عند أخي وهذا كل ما في الأمر».

تهيأ هو الآخر، ركب فرسه، وضع زاده في يده، حمل بندقيته، وراح مع الطريق، لقي ذاك السيد الذي لقي أخاه ـ فإذا بذلك السيد يقول له: «السلام عليكم»، قال له: «السلام يا سيدي»، قال له: «أين أنت غاد أيها الوجه الذي لا يستحق الخسارة؟»، قال له: «يا سيدي أنا أفتش عن الخسارة»، قال له: «يا ولدي أين أنت غاد؟»، قال له: «يا سيدي أين أجد الطائر الناطق»، قال له: «الله يا ولدي كم من رجال ومن وجوه ذهبوا لهذا الطائر الناطق ولم يستطيعوا الإتيان به. ذهبوا ولم يعودوا». قال له: «كيف؟»، قال له: «يا ولدي لا يصبرون». هو الآن لن يحكي إلا عنك. لن يحكي حكاية أخرى، تجلس حتى تتعب وفي النهاية تقول «إيه» وبمجرد ما تنطق بـ «إيه» تبتلعك الأرض». قال له: «إذا رضي عني الله لن أقول إيه». قال له: اذهب لا تقل «ايه»، وقال له: «عندما تلحق بذلك الحجر سيلتقي بك في الطريق، أهده ذبيحة، وسر يا ولدي، واللحظة التي تقبض عليه، تأخذ جلداً وتفتح الصندوق، وتطبق عليه، ثم قال له، تقفل عليه، في تلك اللحظة أنحر على ذاك الحجر الذي هناك حتى يركبها، وتعال. فإنك ستعود. وإذا نطقت، الصلاة على النبي، كان الله عليك»، فإذا به يذهب، ذهب هو الآخر انتظر حتى تعب... وبعدها نطق كما نطق أخوه. حكى عنه وعن قصته، وعمله وفي الأخير نطق كما نطق أخوه فإذا به يبتلعه.

في الغد أيضاً ذهب الصياد إلى التينة. تلك التينة يبست. لقي التينة أيضاً ذبلت ظل يبكي. قال «الآن راح أبنائي، ماذا سأفعل؟»، قالت له: البنت: «سأذهب لأتبع أخوت. سأذهب لآتي بأخوتي وآتي بالطائر الناطق».

هي الأخرى فعلت كالرجال، جمعت ما تحتاج إليه، وراحت. حملت بندقيتها، حملت زادها، وراحت.

ذهبت هي الأخرى تغادر بلداً وتقيم في بلد ولا يغادر أو يقيم سوى الحق سبحانه. وذهبت. لقيها ذاك السيد الذي لقي أخويها. قالت له: «السلام عليكم

يا سيدي»، قال لها: «السلام ورحمة الله، وأين أنت غادية يا أبنتي؟». قالت له: «يا سيدي سأذهب لآتي بالطائر الناطق. هل لحقت بالبلد أم لا؟»، قال لها: «يا أبنتي الرجال بلحاهم، وهو الذين يعول عليهم ولم يأتوا بالطائر، فكيف ستأتين به وأنت أمرأة؟» قالت له: «أنا التي سآتي به إن شاء الله»، قالت له: «أعطني الله فائدة، الله يرحم والديك. كيف سأفعل، وكيف سأذهب، وكيف سأتوقف... لا بأس وأنا التي سآتي به إن شاء الله».

حكى لها قال لها: «يلقاك الحجر، أهده ذبيحة. وستذهبين عنده وستنصتين، إنه لن يحكي إلا عنك. وإياك أن تنطقي»، قالت له: «لقد أتى أخواني من أجله»، قال لها: «أولئك أخوتك؟»، قالت له: «نعم». قال لها: إياك يا ابنتي وإياك حين تقبضين عليه، وإياك، تقولين له إلا إذا أخرجت لي أخوي. إذا قال لك أخرجهما عبدين قولي له لا، أخواي هما أخواي، وإذا قال لك أخرجهما بشعين قولي له: لا. أخرجهما غولين قولي له: لا. أخرجهما... قولي له: تخرج أخوي كما ابتلعتهما. لا تفعل بأخوي شيئاً. كما ابتلعتهما بفرسيهما، بكسوتيهما، بصفاتهما، كما أتيا من غير فرق. وأنا أطلق سراحك. «اللحظة، قال لها: التي يخرج فيها أخواك ـ سيقول لك أنحري على ذلك الحجر ذبيحة، ويطلع أخواك بفرسيهما بسلاحهما، بكل ما لهما. تلك اللحظة اضغطي عليه في الصندوق وخذيه. وإياك قال لها: أن تقبلي أخويك مشوهين، أو شيئاً آخر... اقبلي أخويك كما كانا يبقيان» قالت له: متفقة، الله يرحم الوالدين.

وذهبت (تعلم أننا معشر النساء نصبر)، على رغم أنه حكى، على رغم أنه نطق، على رغم أنه تكلم، على رغم... حكى حتى تعب ولفق الكلام حتى تعب، وهي صامتة «لا شيء، قالت له، والله ولو بت تحكي الليل كله لن أنطق» إلا في نفسها صامتة تنظر. أغلقت فرسها وقعدت تنظر فتحت ذاك الصندوق وذهبت إليه ثم رمته عليه. قال لها: «إياك أن تطلقيه، إذا أطلقته قال فأنت

هالكة. إذا قبضت عليه فكوني جدية». عندما قبضت عليه، أحكمت قبضه، لما قبضت عليه لم تتركه.

أخذته. قال لها: «أطلقيني يا بنت السلطان، أطلقيني يا بنت السلطان» قالت له: «لن أطلقك حتى تطلق أخوي». قال لها: «أطلقيني»، قالت له: «والله لن أطلقك حتى تخرج لي أخوي فأنا لم أحضر إلا من أجل أخوي الذين ابتلعتهما». قال لها: «وإذا أطلقت أخويك». قالت له: «إذا أطلقت أخوي أعطيك سراحك». قال لها: «وكيف تريدين أخويك. عبدين؟». قالت له: «أخوي هما أخواي» - «أخرجهما كالأغوال هكذا أسنانهما». قالت له: «أخواي هما أخواي كما ابتلعتهما يخرجان». قال لها: «وتطلقينني؟» قالت: «أطلقك». قال لها: «اذهبي وانحري على ذلك الحجر الموجود هناك، وضعته في الصندوق وضغطت عليه». نحرت على الحجر فإذا بأخويها يبعثان من الأرض. «يا أختي من أين أتيتنا؟ من أين أطللت علينا». قالت لهما: «هذه هي رجولتكما وفائدتكما، ألم تصبرا؟ وهذا أنتما. جئتما محزومين رجلين من بلد إلى بلد حتى الطائر الناطق، تريد قالت له، تريد أن يشتمكما». وقال لها: «يا أختي هذا هو الذي كتب علينا منذ أن جلسنا وهو لا يترك الأزلية الخاصة بنا. ما صبرنا. حتى بلغنا العياء قلنا له «إيه». قالت له: «الآن، ها هو على الرغم عنه، سأذهب به».

أخذته هي وأخواها وحملته إلى السلطان. ظل يحكي للسلطان جالساً بين يدي السلطان. قال له: «إذاً احك لي». قال له: «إنهم أبناء الصياد». قال له: «أبناؤك أنت وليسوا أبناء الصياد، الصياد كان فقط يعثر عليهم في البحر ويربيهم. وأما الأبناء فهم أبناؤك أنت».

قال له احك عن أزلية أبنائي كيف؟ إذاً. قال له: «الأبناء أهدوك الفتاة، ولدت. غارت منها الضرائر، اكترين المولدة، أتين بها، وجدت الجرو ذاك

الجرو، قال له عندما ازداد الطفل أحطن بها هكذا. مسكن بالوليد قال له استلنه من تحت وأخذنه. وضعن الجرو تحت، وبعينيه المغمضتين ما كانا مختلفين» أكمل؟ أكمل قال له. قال له «أنت لما التقوك بالترحيب قلت الحمد لله الذي تذكرني الله ولو بكلب. أنا أحمد الله. الأولى حمدت الله، الثانية حمدت الله. الثالثة. قالوا، غضبت، والآن لماذا تعذب تلك المرأة المسكينة؟ أبناؤك ها هم، وهم أولادها، وهم أبناؤك. ثم إن الوزير بهر. ومسك السلطان بتلك النسوة، وتلك المولدة وأتى بالجميع، وضع لهم جملاً عطشان وجملاً جوعان. ووثقهم وأوقد النار حتى اشتدت وأحرقهم».

واسترد أبناءه من الصياد وقرب منه الصياد، وتخلى عن الحكم، وقلد الصياد الحكم. وبقي أبناؤه، وبقي الجميع يقولون: «ها أنت أيها الوزير لم تقم بهذا الفعل إلا في مصلحة الصياد وأولاده».

صوت شهرزاد

نحن أيضاً نقول (لا) للطائر الناطق، ولكن هذا النفي الخفي يتطلب تغميضاً أكثر، تغميض الغموض، هذا ما تعلنه الطاوية. هذا هو الدافع للمعرفة الذي يتفكك من تلقاء ذاته، حتى في حالة وضوحه، فـ (حقيقة) الدافع هي تمزيق انغلاق المعنى، لأن بلاغته عمياء. في منتهى العمى. وتغميض الغموض يقيس، بالنسبة للنص، المواقف (النظرية) المتقدمة، وهي لا تهاب التناقض ولا حتى الهذيان. يمكن أن يكون كل هذا وهماً على المستوى المنهجي، فما أقوله عن الصوت وعن الغموض هو انشقاق ضمن التعارض مع المعرفة من غير نص ولا كتابة. وكتابي هذا يتيم، مثل الاسم الشخصي. هذا زعم لا يزال تغميضه واجباً. إن ليلة شهرزاد هذا الكتاب ستكون مجال المتعة المستبدة، ولكن لنبدأ أولاً.

يقول (ف. بنجمان) إن فن الحاكي، في قسط واسع منه، يهدف إلى أن تكون القصة التي يرويها لنا تتجاوز كل تفسير؟[1] ما معنى هذا؟ إن القصة تتضمن منطقها الخاص بها. (وهذه أيضاً حجة ليفي ستروس). وسيكون من الغريب حقاً منعنا من التفكير على هذه الوتيرة، بحيث إن صوت الحاكي، والزمن الخرافي، وبلاغة الفعل الخاص التي تؤسس الحديث الحكائي، يمكن

---

(1) Poésie et revolution (le narrateur), Dossiers des letters Nouvelles, Denoel, 1972, p. 146.

أن تفكك فينا وضدنا، السحر الدوراني للتكرار، وتبعث فينا الجهة المتجلية للمعقول. ومع ذلك لا يمكن أن نتمتع بأي وقف للتنفيذ أمام هذا المأزق، إذ لا بد من مواجهة الانتشاء الوهمي لتفرغنا للتحليل بكل اقتناع. وبهذه الطريقة نجد تبريراً مثيراً إلى حد ما لحب الحكاية بالضبط، أي أن حب حكاية بالضبط، وحبها بانفعال، انطلاقاً من لا شيء، وبحسب نبرة الصوت، هو مقياس الكتابة التي تنزع عن الصوت قوته السحرية من أجل قلبها أثناء التحليل، من دون أن يتوقف اهتزاز الصوت عن اختراقنا ومخاطبتنا، مخاطبة المعرفة النقدية التي تثقبه. وما يخدع عادة في الحديث الحكائي هو التكرار والانغلاق. والحكاية، بالنسبة للتحليل الشكلاني، وقد نظر إليها من هذه الزاوية، هي إغراء صارم، أي صنافة للوظائف الحكائية وتحويل يريحان من قلق الفكر. وخاصية النص البارطي (نسبة إلى رولان بارط) تكمن ضد هذا الإغراء، في تجاوز الشكلانية، ما دام يستعمل الشكلانية كخلفية تحليلية فقط، وكوسيلة للإثارة. لنترك الشكلانية مع هذيانها المنهجي ، ولنحاول لمس اللغز الحاكي بسرعة.

نبدأ بما يلي (وهذا غير متناقض مع الشكلانية). ليست الحكاية وحدة مغلقة، إنها آلة سردية حقيقية، ينطق من خلالها اللاوعي، وهو يستغرق في السمع بجلال الفعل الخالص، مما يجعل العنف الحيوي للحكاية يطوق بالوجه الآخر لخاصية الحلم الذي هو، من غير شك، الممكن اللانهائي الذي يغني في الصوت السردي. ويخبرنا هذا الصوت بأن اليد التي تمسك بالنرد تتفسخ في الشهوة الثملة لإثارة الحياة وحدودها.

تروي القصة عن المستحيل، وتنسج روحنا برضى غريب، فانفتاح الحياة على الفعل الخالص هو الكبرياء القهار. وهنا يجب قلب القول المأثور، إذ ليس الجسم هو النص، ولكن الجسم هو الصورة الغامضة لنصوص يتيمة لا نهائية. إن الجسم ليس شيئاً آخر سوى منتج لهذه النصوص اللانهائية.

فالحكاية آلة سردية للفعل الخالص، ولا يعود هذا على الإطلاق إلى إعطاء امتياز لتحليل حكاية واحدة، حتى ولو كان هذا مشروعاً، ومرتجى كتمرين على الخصوص، ولكنه يعود لانتشار النبرة على الحركة التوليدية للحكاية ومعنى قول (نعم) للطائر الناطق هو قبول قلب المنطوق السردي، حيث يلغي فعل الحكاية الحجج الدقيقة المحبوكة للشكلانية. فالصوت الذي يؤكد طابع الفعل الخالص وينطق به، يضمن في الوقت نفسه صورة حضور جسدي واسع، لأن الأدب الشفوي يعتمد، وقد أثرنا هذا من قبل، على فائض القيمة للغرائز العنيفة، وسنرى في ما بعد حركة مثل هذا الاستهلاك للغرائز. تقول بنت السلطان/ الصياد (لا) بكل عناد، وكأنها تقول بسخرية تسلي كل المعجبين بها (لا تهمني البلاغة التي ستؤدي بحياتي وحياة إخوتي. وما فهمته جيداً هو أن الحكاية آلة مبتدعة ضد البلاغة اللغوية (وعن هذا تصدر نبرة سخريتي). أو، بدقة أكثر، إنها بلاغة الفعل الخالص. وما سماه نقاد الأدب خلال القرون الواقعي والمحتمل، ليس إلا تعارضاً وهمياً. فإن كان هناك تعارض فسيكون بين البلاغة الأخلاقية والنفسية (بلاغة الرواية مثلاً)، من جهة، وبلاغة الفعل الخالص، كلعبة النرد من جهة ثانية.

لنعلق الآن هذا الصوت المتصنع ـ الخنثوي بواسطة الجملة التالية. فالنص، حركة توليدية هو استهلاك واحتفال للصوت. ماذا يروي الطائر الناطق؟

إنه يروي حكايات متعددة. عند القراءة الأولى نجد أن الموضوع ابتذل بإسراف عند النقاد، فالصوت يكرر الصوت، والحكاية تتضمن حكاية أخرى، حكايات لا نهائية، إنها بنية متعددة الأصوات وذات مظاهر متعددة تتلفظ بنطق مجهول. ولنأخذ حذرنا يلزم أن نحدد القصة كحركة توليدية، محفورة بين الفعل الخالص واللامعنى. وواضح أن يكون التكرار حنينا أتلفه المعنى الأساسي، الذي يعين الميتافيزيقا السردية في الابتذال. وما يريح الفكر

الشكلاني، عندما يكون مسروراً بالترميق، هو بالضبط الخطاطة المنطقية ـ المكانية التي تقدمها الحكاية بسهولة على هذا النحو من الهشاشة الخادعة. هكذا تصبح الشكلانية مخدوعة، عندما تعتمد البنية المنطقية الفارغة. فحرية السرد، وأناقتها اللابلاغية، ترفضان الشكلانية. بينما الحكاية لا تقبل القمع، فالطائر الناطق يعيد من غير شك انتاج نوع من نظرية الكلام (الكلام الذي يولد الكلام الخ). وتعيد، في الوقت نفسه وضد هذا الحشو، نظرية مفتوحة للسماع. ويبعث فينا أسلوبها الشفاف خوفاً من أن نكشف بما فيه الكفاية عن مهارة ساخرة، عن نوع من هلاك وإلحاح صوت ممتع يقول: اعذرونا براءتي من فضلكم؟

هل هذا نطق فارغ؟ إن لموضوع النطق المبعثر هنا مظهرين: أولا موضوع تاريخي، متعلق بالمجتمع القبلي ـ الإقطاعي. تهدي القبيلة فشاة للسلطان (كما نعرف في المغرب)، ولكنها هدية مسمومة ما توحي الحكاية بذلك. لقد تحول فعل الولاء إلى ثلاث ضربات نرد تعسة. في البدء كلب صغير، وكلب صغير، ثم كلب صغير. وعند الضربة الثالثة لم يعد السلطان يجيب وهو يشكر الله، بعد أن أصبح توسله إلى الله بلا جدوى، فأجاب بضربة أخرى، تعسة كذلك. ليس للحكاية شك في الالحاح على تعاسة الإنسان اللانهائية. إن فائض قيمة التعاسة هو سلطة واسعة للحكاية، حيث أعلن أبناء الصياد/ السلطان، بفرح أنهم سيبحثون بالفعل عن التعاسة. يهرب الفعل الخالص القواعد النظرية للصدفة بإعلان عنف محارب على الموضوع الرئيسي (وهو هنا المرأة التي قدمت كهدية)، ويقترح هدفه لعبة تتعدى الحدود النفسية، فهو صيرورة استهلاك محارب. نحن أمام حرب لعبة النرد والفعل الخالص بطبيعة الحال. ذهب السلطان وهو واثق من نفسه، إلى الحرب، وعند عودته أخبر بازدياد كلب على فراشه. يا لك من سلطان بئيس! وكادت ضربة النرد التعسة أن تؤدي به إلى

الكفر أو الجنون. لقد انحط ملكه الجليل إلى صورة ساخرة، فالوراثة عن طريق الدم ـ التي تحدد الأبوية ـ وهبته كلباً صغيراً. وهكذا أصبحت شجرة السلالة مقطوعة. فللسلطان، من الآن فصاعداً، أن يبسط نفوذه على شعب من الكلاب. ولكن تلك قصة أخرى. كيف يمكن التغلب على سخرية مثل هذا المصير؟ هكذا يفتتح السفر الذي تقترحه الحكاية. ليست الحكاية تحويلاً للعلائق الاجتماعية فحسب، وإنما هي سخرية من التاريخ. تنتهي الحكاية بالحكمة، إذ يمنح السلطان الحكم للصياد. إنها السخرية. فالإفراط في السرد هو الذي يولد السلطة كضرورة لوظيفة لعبة الحكاية التي تنحصر في تبادل دليل بآخر، وبالتالي تصوير عنف العلائق الاجتماعية بسخرية. هذا المجتمع القبلي ـ الإقطاعي ليس هو بطبيعة الحال ما يفكر فيه عن نفسه، ولكنه مشروط ككل مجتمع، ككل فرد، بلا وعي يستحيل قمعه.

ويجب أن ينظر للوجه الثاني للموضوع التاريخي ضمن هذه الحركة. فالحركة، كملكية جماعية، لا مؤلف لها (توجد كالسلطة في كل مكان)، من دون إمضاء تجاري، من هو المؤلف؟ إنه الرقيب الذي يحرس انتشار النصوص ويمتلك فائض قيمة التخيل الجماعي. إنه فائض قيمة يقنعه الكاتب ضمن إيديولوجية الخالق المنعزل ضد السلطة، ضد القانون، ضد أحاديث الناس، ضد الخطاب الصحافي. إن الكلام الثوروي كلام منعزل دائماً.

فائض القيمة هذا مرتبط بسياق خاص، فهو الدولة الاستبدادية أو البورجوازية التي تقوم بالتقسيم داخل «مملكة الأدلة»، فهناك، إلى جانب كتّاب السلطة، الكاتب الفردي الذي يحمي القانون بأسلوبه الخاص به، إنه يكون الوجه الآخر والضعيف للسلطة الاستبدادية أو البورجوازية.

إن للحكاية امتيازاً كبيراً يكمن في عدم تمركز الملكية الفردية للأدلة. فجلال النص بمفرده هو الذي يجب مساءلته، لأن طابع المؤلف غائب في هذه الحالة.

وهذا لا يعني ـ بكل وضوح ـ أننا ننادي بالعودة إلى القبيلة الفنية وميسمها المحارب، ولكننا نؤكد هذا المبدأ السياسي، وهو أن انعدام الملكية في نص من النصوص يمكن أن يؤسس في المستقبل، سلطة متعة ثوروية.

إذاً هذا أدب مغفل، فأل ـ (أنا) التي تحكي ترجع إلى نبرة الصوت، والمتغير الحكائي الذي يعيد تبنين النص، ويمكن لنا، من الناحية المنهجية، وكما فعل ليفي ستروس بالنسبة للحكاية الأسطورية، أن نفتتح تحليل الحكاية ونصها اعتماداً على وحدة مرجعية، مع احتمال الإحاطة بالتدرج بتحول النسيج السردي وفضاء القياس الثالث. ونختار ـ ضمن الخطة التحليلية التي نقترحها ـ نقطة أخرى للتحليل، إذ ننكب على دراسة روايتين مختلفتين للطائر الناطق، الأولى هي التي ثبتناها سابقاً، والثانية هي رواية ألف ليلة وليلة. لأنها أصل الرواية الأولى.

ملخص نص ألف ليلة وليلة[١]

كان الأمير خوسروشاه وهو لا يزال وليا للعهد، يقوم بجولات ليلية صحبة أحد ضباطه الأوفياء، وهما متنكران.

ولما تولى الأمير خوسروشاه عرش فارس طاب له ذات ليلة أن يعود إلى سابق جولاته الليلية، فخرج رفقة وزيره متنكرين.

وأثناء جولتهما سمع الملك حديثاً، فتقدم مطلاً من فجوة الباب، فسمع ثلاث أخوات يتحدثن، وتبين من حديث الأخت الكبرى أن الكلام يدور حول ما تتمناه كل واحدة منهن. كانت الكبرى تتمنى الزواج من خباز الملك، والوسطى من طباخه، والصغرى الجميلة الذكية من الملك نفسه. أعجب الملك خوسروشاه بهذا التمني لدرجة أنه قرر أن يحققه لهن جميعاً. وفي الغد

---

(١) اعتمدنا على النص المنشور في سلسلة .Garnier _ Flammarion. T.III, 1965

أمر وزيره بإحضارهن إلى القصر، ولما أبدين خوفهن طمأنهن، وأكد لهن أنه سيحقق لهن ما يتمنينه.

أمر الملك في اليوم نفسه أن تزف كل واحدة منهن إلى عريسها بما يليق بمقامه. وهكذا أصبحت الصغرى ملكة، مما أظهر حسد أختيها فقررتا الانتقام منها.

بعد شهور تبين أن الملكة حامل، ففرح الملك لذلك فرحاً عظيماً، وانتشر الخبر في القصر وكافة أطراف المدينة. ولما بلغ ذلك الأختين قدمتا إلى الملك وأبديتا رغبتهما في توليد الملكة، وما كان منه إلا أن سمح لهما بذلك. فرحت الأختان بنجاح الخطة وجاء للملكة المخاض فوضعت أميراً جميلاً، ولكن ذلك لم يرُقْهما فوضعتاه في سلة وأسلمتاه لتيار المياه الجارية قرب القصر. جعلتا مكانه جثة جرو وأشاعتا أن الملكة أسقطته، ولما بلغ الخبر الملك غضب إلا أن الوزير هون عليه الأمر.

أما السلة فقد حملها التيار، وصادف أن شاهدها المكلف بالحدائق فأمر بانتشالها، وأخذه العجب لما رآه من جمال الوليد، فحمله ـ وهو العاقر ـ إلى زوجته، ولم يبح بسره.

وفي السنة الموالية حملت الملكة بأمير جديد ولم تتوان الأختان عن فعل ما فعلتاه بالسابق وادعتا أن الملكة وضعت قطة هذه المرة.

ومن حسن الصدف أن انتشله المكلف بالحدائق وحمله إلى زوجته موصياً إياها بالاعتناء به كما فعلت مع الأول. غضب الملك على زوجته غضباً أشد من السابق لولا أن وزيره أقنعه بالصبر. وحملت الملكة مرة ثالثة وكانت المولود هذه المرة أميرة، لكنها لقيت مصير أخويها. وقد كانت غاية الأختين أن تريا الملكة مطرودة ومشردة. وانضافت الأميرة إلى أخويها في بيت المكلف بالحدائق، وادعت الأختان أمام الملك أن الملكة وضعت قطعة من الخشب.

وبلغ الغضب بالملك غاية قصوى، فعجب كيف تكون هذه المرأة جديرة به

وهي لا تحمل إلا لتلد له الوحوش. أصدر الحكم بإعدامها، وأمر الوزير بالتخلص منها. تدخل الوزير وأعوانه لاقناع الملك بالعدول عن قراره موضحين له أن أحكام الإعدام لم توجد إلا لمعاقبة المجرمين، بينما الملكة لم ترتكب جرماً وإنما ذلك خارج عن إرادتها، واقترح الوزير أن يبقي على حياتها فقد عوقبت بخروجها من القصر.

وأحس الملك بخطأ حكمه واستقر رأيه على إبقائها حية، لكنه اشترط أن يجعلها تتمنى الموت أكثر من مرة في اليوم، وذلك بوضعها في مسكن بباب المسجد الرئيسي بلباس مضحك، وعلى كل مسلم أتى لأداء صلاته أن يبصق في وجهها، وإن تخلف أحد أمر له بعقوبتها. طبقت أوامر الملك بحذافيرها وسط حزن الرعية وفرح الأختين. وكبر الأميران والأميرة في بيت المكلف بالحدائق محاطين بالرعاية والحنان اللائقين. سمي الأول بهمان والثاني بارفيز وهما أسماء ملكين فارسيين. أما الأميرة فقد سميت باريزاد وهو اسم أميرات فارسيات أيضاً.

كبر الأمراء وبرعوا في العلوم والفنون المختلفة وحقق لهم المكلف بالحدائق كل وسائل الرفاهية والسعادة.

شاخ المكلف بالحدائق وماتت زوجته. وسرعان ما أدركه الموت من دون أن يبوح بسر الأمراء إلى أحد. ودعه الأمراء بما يليق به من الأسف والحزن، واستمروا في العيش في القصر الذي خلفه أبوهم. وذات يوم بينما كان الأميران في رحلة صيد والأميرة باريزاد ملازمة القصر إذ مرت عجوز مسلمة طلبت السماح لها بالصلاة في حديقة القصر. أعجبت الوصيفات بهذه العجوز فرحين بها وجعلنها تزور القصر كله، وتمثل بين يدي الأميرة التي أحاطتها بالعطف والحب. وسألتها عن رأيها في القصر فكان رأيها غاية في الجمال وأسرّت إلى الأميرة بأن عليها إذا أرادت أن يكتمل رونقه أن تبحث عن ثلاثة أشياء هي،

الطائر الناطق، والشجرة التي تغني، والشيء الثالث هو الماء الأصفر بلون الذهب الذي إذا وضعت قطرة منه في صهريج ظلت تتكاثر حتى تملأ كل شيء في القصر من دون أن تفيض عنه.

شكرت الأميرة للعجوز حسن نصحها، وسألتها إن كانت تعرف أماكن هذه العجائب الثلاث، فأجابت العجوز بإن هذه الأشياء توجد بمكان واحد في أطراف الهند على مسيرة عشرين يوماً. فكرت الأميرة في الأمر واستقر رأي أخيها بهمان على الذهاب، رغم تحذير الأميرة له عند وداعه من أخطار هذا السفر الطويل، مبدياً شجاعته وإصراره على المغامرة. أخرج بهمان سكينه من غمده وسلمه لهما قائلاً إذا أخرجتما السكين ووجدتماه لامعاً فاعلما أنني لا زلت حياً، وإن وجدتماه مضرجاً بالدماء فاذكراني في صلاتكما على أنني في عالم الأموات. سافر الأمير بهمان وبعد مسيرة عشرين يوماً توقف وشاهد عجوزاً درويشاً يغطي شاربه وجهه. وعند سؤاله عن العجائب الثلاث تغير لون وجهه. ولما أصر الأمير على سؤاله اخبره الدرويش أن الطريق إليها محفوف بالمخاطر، وأن فرساناً قبله حاولوا ذلك ولم يقدر له أن يراهم بعد ذلك، لأنهم هلكوا في الطريق إليها، ولما رأى الدرويش إصرار الأمير على المغامرة أعطاه كرة وأمره برميها أمامه لترشده للطريق حتى يصل إلى جبل تحيط به صخور سود، وعند ذلك عليه أن يترجل ويتبعها من دون أن يأبه لأصوات الشتم التي تلاحقه محاولة تثبيط همته، وعليه ألا يلتفت إلى الأسفل، وإلا تحول إلى صخرة جامدة مثل باقي الفرسان الذين سبقوه، قال، وإذا نجحت في الوصول إلى قمة الجبل فإنه يسهل عليك الحصول على أشيائك، ستجد الطائر الناطق في قفص فتسأله عن الشجرة التي تغني والماء الأصفر فيرشدك إليهما.

وفعلاً حصل للأمير ما تنبأ به الدرويش، فالتفت، وعند ذلك مسخ وفرسه حجراً. وعلمت باريزاد وأخوها بمصير بهمان، بعد أن أصبح السكين مضرجاً

بالدم. تأسفا لموت أخيهما، ولكن بارفيز دافع عن صدق ما روته العجوز المسلمة وقرر الرحيل لمواصلة البحث، بعد أن سلم لأخته مسبحة من مائة حبة، وأخبرها أن الحبات إذا جمدت في مكانها ولم تعد تتحرك فذلك معناه أنه لقي مصير أخيه بهمان. مر بارفيز بالدرويش، ولم يسمع لنصيحته، فاستمر في سفره وعندما وصل المكان الذي توجد فيه العجائب الثلاث التفت كما التفت أخوه، فمسخ وفرسه حجراً.

بدأت الأميرة الرحلة متنكرة في صورة فارس، فالتقت هي الأخرى بالدرويش، غير أنها أغلقت أذنيها بالقطن حتى لا تسمع الصيحات والسباب، ورحلت بإصرار بعد أن أعطاها الكرة.

وصلت الأميرة إلى قفص الطائر الناطق وأزالت القطن. تحدث الطائر الذي رحب برعايتها له، قال إنه يعرفها، يعرف ما لا تعرفه عن نفسها وطلب منها أن تقول ما ترغب فيه، فسألته عن الماء الذي تملأ منه قنينة فأرشدها إلى الشجرة التي تغني. وأخيراً طلبت منه إحياء أخويها فامتنع، وبإصرارها أرشدها إلى جرة ماء لتفرغ منها على الصخور حتى تعود الحياة إلى جميع الفرسان وتعرف أخويها.

وعند عودتهم جميعاً وجدوا الدرويش قد مات لأن مهمته قد انتهت وبمجرد الوصول وضعت الأميرة القفص فبدأ الطائر في الغناء واجتمعت كل أنواع الطيور لتشاركه في الغناء حتى الشجرة والماء.

عاد الأميران إلى سابق عهدهما بالصيد فالتقيا بالملك وأعجب بهما وبمهارتهما ووعدهما بإلحاقهما بالقصر. كان عليهما أن يستشيرا أختهما في الأمر ويخبرا الملك بالقرار، ولكنهما نسيا ثانية. رفضت الأميرة فراقهما واقترحت استشارة الطائر الناطق. قبل الطائر الناطق الأمر ودعاهم إلى استضافة الملك لرؤية القصر. كان الملك يقربهما منه حتى أثارا غضب الوزير. وفي

الأخير رحب بزيارة قصرهما ذهبت الأميرة للطائر الناطق لتستشيره في نوع الطعام فنصحها بطبق من الخيار المحشو بالجواهر. ولما وصل الملك استقبلته الأميرة، فأعجب بالقصر واندهش لما رآه، وسأل عن العجائب الثلاث. أمهلته الأميرة إلى ما بعد استراحته لتخبره بسرها. أثناء الطعام كشف عن الطبق ليسأل فأجابه الطائر الناطق بأن من يصدق بأكلة الجواهر لا بد وأن يصدق بأن زوجته الملكة قد ولدت جرواً وقطة وقطعة خشب. فأجاب الملك بأنه صدق ذلك لأنه أخبر به، فصارحه الطائر بأن المولدتين أختي الملكة حسدتا أختهما وإذا استجوبهما فلا بد من أن يجهرا بالحقيقة أما الأميران والأميرة فما هم إلا أبناؤه الضائعون ففرح الملك. وفي الأخير دعاهم إلى الاستعداد لملاقاة أمهم في الغد.

ولما عاد أخرج الملكة من سجنها وأخبرها بالحقيقة ثم عاقب أختيها.

لماذا نقوم بمثل هذه المقاربة؟ إنها فرضية كتابة تحاول أن تأخذ مواربة ما يوجد بين الحكايتين، وتحفر نقشاً مفتوحاً يؤكد التقسيم الصوتي، وهو مبدأ وفي لمالارميه الذي يقول: «كل شيء ينتقل، من خلال الاختصار، على شكل فرضية إذ نتجنب الاختصار. بالإضافة إلى أنه تنتج تجزئة، لمن يريد الجهر بكلامه، عن هذا الاستعمال العاري للفكر، زيادة على تقلصاته وامتداداته، وتسرباته، أو بل «بخطته»[1]. إن الحكاية محكية بصوت، يعني شيئاً بين اللغة والموسيقى المقاربة بين متغيري الحكاية، ستكون بين اللغة والموسيقى، وما بين كل ثنائية يتأسس الاسم الشخصي.

الاسم الشخصي

إن التحولات من حكاية إلى أخرى جزئية حيناً، وجذرية حيناً آخر. ومن بين

---

(١) نثبت النص فيما بعد.

هذه التحولات الجذرية المتغير الثاني الذي يميز الأخوين وأختهما على التوالي بثلاثة أسماء جميلة هي: بهمان، بارفيز، باريزاد. ولا بد لبعض صور الهوية (والكتابة) أن يكون ممكناً، حتى يكون الاسم الشخصي واقعياً بالفعل. فالاسم الشخصي، كدليل يتيم، يكره النص على تبني فكرة هوية مصادرة في شهوة الآخرين، وكما يقول، كلوسوفسكي: «كل هوية لا تستند إلا على معرفة مفكّر خارج ذاتنا ـ فيما إذا كان هناك خارج وداخل ـ مُفَكِّر يوافق الخارج على أن يفكر فينا كما نحن»[1]. يسمح الطائر الناطق بهذا الاستئصال للذات. هناك مثلاً هذه العلامات التي تومئ لباريزاد مآل أخويها اللذين ترك لها أحدهما سكيناً، والثاني مسبحة. وقد أشير إلى موت أخويها بظهور قطرة دم على السكين، في الحالة الأولى، وثبوت حبة من حبات المسبحة التي تقطع بهذه الطريقة مجمل اللعبة الدائرية للحبات الأخرى، في الحالة الثانية. هاتان العلامتان تغيران الشهوة المحرمة، وترسم عليها جرح الاسم الشخصي الذي هو (زخرفة تامة) يؤسس دليل تطريس لا نهائي. ويجب أن يكون هذا موضوع انتباه خاص، من أجل التحليل. بهمان ـ بارفيز ـ باريزاد ـ وهكذا دواليك حتى نصل إلى شطحات المعرفة.

الهدية والتمني

نعثر في المتغير على القبيلة وهي تهدي فتاة للسلطان الذي يتزوجها. إنه بالفعل تقليد مغربي، يفرضه نظام الولاء والتحالف بين القبائل والحكم المركزي. هكذا تحل حكاية الطائر الناطق عادة قبلية مغربية محل التمني في حكاية شهرزاد. إن السلطان المتنكر في ألف ليلة وليلة يسمع بباب المنزل، في الوقت الذي كانت فيه الأخوات الثلاث يعبرن فيه عن متمنياتهن، فالأولى تتمنى

---

(1) Poésie et révogution (le narrateur), Dossiers des lettres Nouvelles, Denoêl, 1972, p. 146.

الزواج بخباز السلطان، والثانية بطباخه، والصغرى بالسلطان. يحذف الفعل الخالص خاصية الحلم بتحقيق الحلم مباشرة، إذ تلقف السلطان هذا التمني بتمامه ليعيش استيهاماته حتى نهايتها. فهذا الفعل الخالص السريع في تنفيذه للحلم يقلب الطبقات الاجتماعية في ما بينها.

إن السلطان يتصرف بالشعب ككاتب مسرحي يتصرف في شخوصه. وبالعكس فإن الشعب يسمح للسلطان بأن يلعب دوره كملك، يلعب دور شخوص الملك. وهكذا تتم لعبة قطيعة الواقعي بلا نهائية الممكن. إنه، قبلياً، الجيشان السحري للفعل.

هي ذي الصغرى، إذاً متزوجة بالسلطان، وقد فجر تحقق تمنيها المنافسة بينها وبين أختيها، كما نفذ استيهاماً آخر هو موت أختيها.

وفي المتغير الثاني للحكاية تريد باريزاد أن تمتلك العجائب الثلاث التي تنقصها حتى تتم سعادتها الأخوية، ومن هذه العجائب الطائر الناطق، فَيَرْسِلَ أخويها إلى الموت، ثم تحييهما من جديد. وليس تحقيق تَمَنٍّ ما سوى سلسلة من الجرائم ضد الواقعي. ومن هنا ندرك منتهى قوة الخرافة المستترة، وسنرى كيف يولد الغناء والموسيقى، والماء الخارق من هذه الشهوة المحرمة.

إن الهدية تسمح بعقد سياسي، والتمني تناسق للفعل الخالص. ومن الهدية إلى التمني تتركب ضربات نرد الحكاية من قصة إلى أخرى.

تقنية التغيير

نجد الكلب الصغير قد عوض من قصة إلى أخرى بكلب صغير ميت، ثم عوض عند الولادة الثالثة بقطعة من الخشب. هذا أكثر مما يمكن أن تحتمله جلالة السلطان. لنغير موقع اللعبة. يسقط ملك رقعة الشطرنج في التعاسة بصدفة صارمة. من الذي يحرك بيادق الحكاية؟ بضرورة دورانية تُحدِثُ اللعبة القطيعة، والصدفة تغييراً للفعل الخالص. وتُسقِطُ، من ملك لآخر، حواجز

المستحيل. ومن حركة لأخرى تنهار قداسة الملك في كل من لعبة الشطرنج والحكاية. إن كثرة العلامات الشريرة تضلل الإيديولوجية الأبوية ووراثة الدم. لنستمر.

متقاطع أسطوري

ماذا تقول الحكاية في الروايتين معاً؟ يدور لغز الطائر الناطق حول (نعم) المحرمة، وعندما نعلن عن هذه ال ـ (نعم) فإن ذلك يعني أننا نستمع إلى تاريخنا الخاص، الذي يؤدي إلى عتبة الموت. إذاً يختلط السمع والموت، وينغلقان. والطائر الناطق، وهو يُقَعِّدُ قصة التعاسة، ينسج الخيط الدوراني للتكرار. صحيح أن ال ـ (نعم) المحرمة (المضمرة) تموضع الأبطال، في فتنة غامضة، بين حياة وموت أسمائهم الشخصية. فقول (نعم) والنطق بالاسم الشخصي، يرجعان إلى قبول النص اللانهائي للعالم، مقابل الجرح.

تدور هذه الخرافة عن الطائر الناطق في ألف ليلة وليلة في رواية معقدة، إذ على البطل، لكي يصل إلى الطائر الناطق، أن يلتقي بدرويش يختفي في نهاية الحكاية، ويتساءل البطل عن سبب موت الدرويش ولم نستطع أن نعرف هل مات بسبب شيخوخته، أو لمجرد أنه لم يعد صالحاً لتعليم الطريق التي تؤدي إلى الحصول على الأشياء الثلاثة التي حصلت عليها الأميرة باريزاد أخيراً (هذه الملاحظة التي أبداها الراوي تستغني عن كل تعليق). إن الدرويش يعطي التعليمات اللازمة (مع اعتبار النص الأصلي في ألف ليلة وليلة). وإذا ما تم فعل مماثل فإن البطل يمسخ حجراً، وكمثل أوليس، تنتصر باريزاد بفضل حيلة بسيطة. لقد أغلقت أذنيها بالقطن، وفي الأخير حملت معها العجائب الثلاث: الطائر الناطق، وغصن الشجرة التي تغني، وقارورة الماء المذهب. هنا نجد أنفسنا أمام فائض قيمة عجيب يكاد أن يخفي قوة الأسطورة الأورفيوسية المرسومة هنا بصيغة خاصة، لا سيما أنها قوة أعظم من أن تشارك في مكيدة

أسطورة عروس البحر. هاتان الأسطورتان اللتان تناولهما موريس بلانشو في عدة صفحات رائعة، كأنهما الرغبة ذاتها للكتابة.

إن نقل اللغز (أي قول نعم) إلى قانون أورفيوسي للحكاية هو تحليل جذري، مع أن لأسطورة الطائر الناطق وظيفة قريبة من غناء عرائس البحر، الممثلة هنا بصوت مخلوقات لا مرئية، وقد مسخت حجراً. نقول وظيفة مشابهة لأنها انتشاء الجسم بغناء التجلي.

يجب أن نقوم بمقارنة مطولة، راقصة. فما اعتمدته أسطورة الطائر الناطق هو نظرية للأدب الشفوي الطريد في عالم السحريات. والحال أن هذا الأدب يتضمن نظرية وجودية ذات قيمة عالية، ولا بد من أن نعطي لكلمة (عالية) حمولتها الأكثر رقة وغنى، بأسلوب يطوق في النص (أصفى المقاطع الموسيقية للوجود) كما يقول مالارميه. لقد رأينا كيف أن الوشم يرسم على الجسم لغة من الرسوم المنسية، وكيف أن الخط يتجاوز اللغة في الوقت نفسه الذي يمنحها الوجود. هوذا تفجير اللغة، وغناء الوجود المنشق، والجرح الدوراني للاسم الشخصي. كثيرة هي الحدود المتوهجة على مستوى المعنى وإنتاجه، إن هذه المعرفة تؤسس تداخلاً دلائلياً ننادي به ولا يزال مجهولاً في التحليل المعاصر لعالم الأدلة. فالقصة تستبدل الفعل الخالص بالدليل الخالص. وهذا ما يقترحه بالضبط أرنست بلوك: «لا (نفكر) في القصة إلا بفعل، ولا شيء غير فعل من أجل أحداث ما هو صائب، فالفكر يسبق الفعل، والفعل يوثق الفكر». إنها ميتافيزيقية الأصل والتكرار بلا ريب. ولكن الفعل الخالص يؤسس متعة تكرارية حقيقية، منها قلب الصور، فالأخ، في الطائر الناطق، يقلد الأخ، والأخت تدعو أخويها وهي تمحو ساخرة سبيل كلامهم بنية الإفصاح. تعلن الأخت أنها ستقول لا للطائر الناطق. ونية الإفصاح هذه تلغي التناقض الذي هو، بكل سخرية، أسلوب مباشر ومصطنع يُمرئي الفعل الخالص.

إن تمزق التكرار وسيادة الفعل الخالص هما العلامات القصوى التي تزين معنى هذه القصة، ثم تخدشها بالأظافر (في صورة المرأة المُدَمَّرَة ـ الوشم) من هنا وهناك إطلاقات تأملنا.

لنضف وتراً إلى القيثارة الأورفيوسية (هذه هي القصة).

(بعد أن صعد أورفيوس على ظهر السفينة أخذ قيثارته وسحر عروسات البحر إلى الحد الذي بقيت فيه صامتة ورمت بالآلات الموسيقية في البحر)[١]. لا يمكن أن نغلب الغناء إلا بغناء عنيف، أو بحيلة كما هو الحال بالنسبة لنموذج أوليس. وماذا تؤمل عروسات البحر إن لم يكن الذوبان في الغناء؟ نجد، في هذا الغناء، طراوة، وقوة عمياء ولعنة الأمل التي ترسم تمزق الممكن. إنه السمع الذي يرى من غير شك، وفي هذه النشوة للجسم المستبدل نرى ـ في جوف الأسطورة ـ الهجرة البيفرجية تعبر إلى مصيرنا. وتُمَكِّنُ الموسيقى من هذا الانتظار المدهش للزمن، وهي تؤلف وتخلق ترقيماً طائراً لوجودنا في الزمن.

إن هذا الانشقاق للوجود مكتوب بطريقة مغايرة في القصة التي تعنينا. عن أي شيء تبحث باريزاد وأخواها؟ لن تخدعنا وفرة ما وعدتنا به العجائب الثلاث، فامتلاك هذه العجائب يقود الأبناء إلى بيت أبيهم. هكذا يمكن للطائر الناطق، وهو في قبضتها، أن يمارس الآن السياسة، أي بناء وهدم الممالك. هذا أقل ما يمكن استفادته من هذه الحكاية.

ولكن، في مرحلة الحياة والموت، تحفر العلامة المحرمة، بين باريزاد وأخويها، التي لم ينطق قط بها، ولم يكشف عنها أبداً، مانحة للغز الحكاية قوة عنيفة. وعلينا أن نعطي لهذا المجاز علامة شفافة. تستقر السكين المضرجة

---

(١) اعتمدنا على النص المنشور في سلسلة Garnier - Flammarion. T. III, 1965.

بالدم في يد باريزاد، وتجمد حبات المسبحة إنها، في مرتين صرخة الانتعاظ الأخوي الغارق، الممسوخ حجراً. كل شيء أصبح ممكناً بتجاوز هذه الصرخة التي تقطع الحكاية. فالصرخة والغناء هما تمزق الشهوة المحرمة وقانونها الهاذي. تقول لنا القصة بإن كل شيء يصبح ممكناً، حتى السعادة. إنها إذاً لعبة نرد أخرى، ثرثارة إلى حد ما. ومن يدري أن هذه اللعبة هي بالتأكيد موسيقية؟ كل شيء يصبح ممكناً، فالأب يستطيع أن يعثر على صورته ـ وهذا ليس بسيطاً ـ كما يستطيع الأخوان والأخت أن يعثروا على غناء محرمهم. كأن الموسيقى، وهي تلعب بالوجود، كانت تدفعنا إلى الحد المحفور على جسمنا، وقد جعلتنا نرى، ونحس، ونتذوق شهوة غريبة حقاً، شهوة تقليص حقنا في الحلم، ما دامت تضيء بحركتها الهيروغليفيات اللامعة لوجودنا، وتقهر خاصية الحلم في لغة متميزة مسؤولة عن صمت منقسم على ذاته وعن فناء حاد. إنه عرس فنائنا المتجلي.

ونعتقد بأننا نجتبي. في هذا الفاصل، دلالة للمحرم الأخوي، التي تولد الموسيقى والغناء والحياة العجيبة في النص وفي صوته. والموسيقى، مثل العطر الأدونيسي، شهوة محرمة، وكالعطر تكتب الموسيقى استمتاعاً لا نهائياً.

والآن أصبحت ليلة شهرزاد ممكنة

تستيقظ شهرزاد على الرمل، والفجر المضطرب يحبس في الهواء بصري المخلوب. يستيقظ الفجر، والبحر يأخذ شكل شهرزاد، يضاعف من انتشار الضوء. ينفلت طائر ضخم، تترك شهرزاد كل بعد يتجاوز المد والجزر. يلقح الفجر والطائر الضخم البحر. إنها شهرزاد تستحم بارتماء حر، وهي تفر من الجانب الآخر للشاطئ. تنزلق، تكرر الانزلاق حتى تصل إلى الطائر، إلى الصدمة، يصبح البصر مخلوباً، تحمل الريح في سرعتها بخار الأشعة، يمكن أن يكون سمكاً رمادياً، يميل إلى النوم. أصطاد السمك في الزبد، بلمح

البصر. بياض. مشهد هادئ، موجة على خط متقاطع. تأملوه وهو يتدمر. بين الجسم والزبد، بين السمع والبصر، يجمِّدُ الزبدُ الشبيهُ باضطراب النجوم وجهيَ الغريقَ. آنذاك احترقت موجة من المرآة المستحضرة على شكل زبد في دواخلي. حزة رمادية لاسمك الشخصي.

شهرزاد ترمي بملابسها والرمل يتقد في الهواء. شهرزاد تستحم. وربما يحفر اللباس المرسوم على الرمل تغيُّراً نزوياً لجسمها. شهرزاد تسبح. لقد ولد الفجر، واتجه نحوها كدائرة داخلها دائرة. هذا انفجار الزبد، خفقان الجسم، ارتعاش الدوران. ها هو صدى الزبد ينشر الوجود مقطوعاً عن الزمن.

شكر

ساعدني بعض الأصدقاء على إنجاز هذا النص إما بالرسم، أو بالترجمة. (يرجع فضل نقل حكاية الطائر الناطق للفرنسية إلى أ. الديوري). هذا الوشم المتبادل، الذي يستغني عن البروتوكول، يجب أن يعلن مع ذلك لعبة كتابة على شكل وسام.

معجم المصطلحات

Anagramme -	جناس خطي
Bricolage -	ترميق
Concentrique	متراكز
Corpus	متن -
Discours	حَديث -
Discours doxologique	حديث حمدلي -
Discours paremiologique -	حديث مثلي
L’écriture	الكتابة
L’écriture Boustrophédon -	كتابة القلب
L’énoncé -	المنطوق
(Le Sujet de) L’énoncé	صاحب المنطوق
Episteme -	مجال معرفي
Exogamie - Graphematique -	كتابية
Idéographie	كتابة تصويرية
(L`) Intelligible -	المعقول
Lexique -	معجم
Monogramme -	وحدة خطية
Morphologie -	صرف
Morphologique -	صرفي
Paradygme -	توارد
Paradygmatique -	تواردي
Pentagramme -	شكل خماسي
Pictogramme -	الرسم
Pictographie -	المرسوم
(Miseen) scène -	مشهد
Semiologie -	دلائلية
Semiotique	دلائلية

(Inter -) Semiotique -	تداخل دلائلي
Sens -	معنى
(Le) Sensible -	المحسوس
Shema -	خطاطة
Signal -	علامة
Signe -	دليل
Signifié	مدلول
Significant -	دال
Signification -	دلالة
(sur -) signification -	بعيد الدلالة
Signifiance	دلالية
Structure -	بنية
Structuralisme	بنيوية
Structure Simple -	بنية بسيطة
Structure Composée -	بنية مركبة
Structure developée -	بنية موسعة
Symbole -	رمز
Syntagme -	ترابط
Syntagmatique -	ترابطي
Sntaxe -	نظم
Syntaxique -	نظمي
Toe -	العين الثالثة
Trace -	الأثر
Tracé calligraphique -	كتابة خطية
Logos -	لوغوس
Logocentriuqe -	متمركز حول اللوغوس
Logocentrisme -	التمركز حول اللوغوس

فهرست الصور

١٧ ـ صورة خطية بالثلثي والكوفي.

١٨ ـ كتابة الطغرة.

١٩ ـ وجه بالحروف.

الفهرس

هذا الكتاب

إنني والخطيبي نهتم بأشياء واحدة، بالصور، الأدلة، الآثار، الحروف، العلامات. وفي الوقت نفسه يعلمني الخطيبي جديداً، يخلخل معرفتي، لأنه يغير مكان هذه الأشكال، كما أراها يأخذني بعيداً عن ذاتي، إلى أرضه هو، في حين أحس كأني في الطرف الأقصى من نفسي.

رولان بارط

